

# El pasado es un prólogo

Conversaciones con  
Emilio Martínez-Lázaro

Farshad Zahedi



cuadernos tecmerin







8

**Título:** *El pasado es un prólogo*. Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro.

**Autor:** Farshad Zahedi

**Apoyos:**

Sociedad de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA).

Proyecto I+D+i “*El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)*”. Ministerio de Economía y Competitividad de España, Gobierno de España, CSO2012-31895.

**Edición:**

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

[www.uc3m.es/tecmerin](http://www.uc3m.es/tecmerin)

**Director de la colección:** Manuel Palacio

**Coordinación editorial:** Sagrario Beceiro

**Copyright:** Los autores de los textos y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

**Año 2015**

**ISBN: 978-84-608-3952-1**

**Depósito legal: M-37103-2015**

**Maquetación e impresión:** 2Color, S.L.

**Foto de portada:** Mariví Ibarrola



**Reconocimiento - NoComercial - SinObraDerivada (by-nc-nd)**

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

cuadernos tecmerin

# 8

---

*El pasado es un prólogo*

Conversaciones con  
Emilio Martínez-Lázaro

FARSHAD ZAHEDI



# Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio .....</i>	9
Presentación, <i>Borja Cobeaga .....</i>	11
Introducción: Paisajes desde el acantilado, <i>Farshad Zahedi .....</i>	13
De Argüelles a <i>Quartier Latin</i> : 1950-1965 .	17
Los guiones de cine y la clase magistral con Jesús Franco .....	35
De la pasión al cine a los cortometrajes .....	45
La televisión y los turbulentos años de la Transición .....	55
Los años de socialismo, televisión y cambios	71
<i>Las palabras de Max</i> : un verdadero cambio	85
Hacia la consolidación del estilo: <i>Lulú de Noche</i> y <i>El juego más divertido .....</i>	101
De las calles de Madrid a las carreteras secundarias .....	113
El final de la “ley Miró”, principio de grandes éxitos .....	131
De <i>Las 13 rosas</i> a <i>Ocho apellidos Vascos</i> ..	149





# CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

---

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y fílmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección Cuadernos Tecmerin supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una forma dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo ([www.uc3m.es/tecmerin](http://www.uc3m.es/tecmerin)).

El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los Cuadernos Tecmerin se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Queremos con ello mantener (y resituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

*Manuel Palacio es catedrático de Comunicación Audiovisual  
e Investigador Principal del Grupo TECMERIN.*



# PRESENTACIÓN

Borja Cobeaga

---

La música contemporánea utiliza un término muy gráfico para definir a las “estrellas pasajeras” de la canción. Un *one-hit-wonder* es un cantante o grupo que solo disfruta de un único éxito. Solo uno de sus temas suena en las radios, uno solo llega a coronar las listas de ventas. Antes y después, vacío, ruido de grillos, bola de heno rodante.

La expresión contraria no existe en música. O por lo menos no la conozco. En cine sí que se suele hablar de “Rey Midas”: todo lo tocado se convertirá en oro. Es un poco hortera esto de “Rey Midas”, así que no voy a llamar así a Emilio Martínez-Lázaro. Pero sí puedo decir que ha dirigido las comedias más exitosas del cine español reciente. A lo largo de décadas ha sabido conectar con el público con estilizadas revisiones madrileñas de las pelis de Woody Allen (*Amo tu cama rica*), descacharrantes enredos sexuales (*El otro lado de la cama*) o farsas sobre tópicos regionales (*Ocho apellidos vascos*). Casi 30 años separan *El juego más divertido* de *Ocho apellidos catalanes*, con el mérito de que el género de comedia envejece fatal y muy pocos son capaces de ser divertidos de jóvenes y de mayores, para hacer reír precisamente a los jóvenes y mayores de cada década.

Pero Emilio no es solo un “hacedor de comedias”. Ha probado muchos otros palos: ha practicado y practica el thriller, el cine histórico y el drama. Precisamente mi película favorita de Emilio Martínez-Lázaro no es cómica, sino de género negro. En *La voz de su amo* realizó un elegantísimo y sobrio thriller con el conflicto vasco de fondo.

Afortunadamente este libro no solo retrata al cineasta. Aparte de tener una gran filmografía, la biografía de Emilio es igualmente interesante. El lector disfrutará con las vivencias de un hombre testigo de años determinantes para la sociedad española. Así como determinante fue su papel en la creación de DAMA, la entidad que presido. Fue

## **El pasado es un prólogo**

uno de esos directores y guionistas pioneros que luchó por sus derechos y los de sus compañeros. Lo contrario de un *one-hit-wonder*.

*Borja Cobeaga es guionista,  
director de cine y Presidente de DAMA*

# INTRODUCCIÓN: PAISAJES DESDE EL ACANTILADO

Farshad Zahedi

---

*“Y el destino pone a nuestro cargo  
Actuar en un papel  
En el que el pasado es un prólogo al porvenir”<sup>1</sup>*  
(William Shakespeare, *La tempestad*, Act. II, esc. I)

Mientras transcribía las conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro, me di cuenta del problema de nuestra aproximación a la realidad. Por más que intentaba ser fiel a lo que escuchaba en la reproducción de nuestra conversación, más surgían obstáculos y más se difuminaba el acceso a la realidad. Allí es cuando entendí la imposibilidad de ser objetivo, comprendí la relatividad que impera en nuestro contacto con la realidad, allí es cuando me enfrenté con la célebre cita de Heisenberg: “La realidad objetiva se ha evaporado y lo que nosotros observamos no es la naturaleza por sí sino la naturaleza expuesta a nuestra interrogación”. ¿Cómo seré capaz de transmitir todo lo que pasó allí? Por más que quisiera transcribir todo literalmente, siempre algo se escapa de mi alcance. Aparte de las dificultades de la adaptación del lenguaje hablado al lenguaje escrito—que por sí es una ardua tarea lingüística y una responsabilidad ética—cómo puedo transmitir pequeños pero importantes detalles de la personalidad de Emilio: la energía de su voz, la emoción que hay detrás de sus palabras, su lenguaje corporal, su silencio que formaba el ritmo de sus frases, el flujo de la corriente de su consciencia...

Estas conversaciones fueron realizadas a lo largo del otoño de 2014 en unas sesiones semanales periódicas. Todo fue grabado por un dispositivo electrónico y llevado sobre el papel poco después y

---

<sup>1</sup> Traducción propia del original: “*And by that destiny/To perform an act/ Whereof what’s past is prologue, what to come/ In your and my discharge*”.

editado varias veces, para convertirse en lo que el lector encuentra a continuación. Aquí faltan detalles imposibles de transmitir con palabras y me veo ante la tentación de apuntar unos pocos que han marcado mi memoria: aquella luz tenue de los atardeceres que iluminaba el despacho donde nos reuníamos, Emilio hablando rodeado por las estanterías repletas de libros, DVD's, discos vinilos, premios, textos y demás cosas que forman parte de su mundo, el paisaje sonoro que nos acompañaba y nos recordada el paso del tiempo, la calma general del espacio, el otoño que se desarrollaba allí fuera, las casas que se veían de lejos, las llamadas repentinas del loro mascota que venían de abajo...

Ahora que pienso en aquellas reuniones fantaseo con la imagen de dos individuos en un acantilado que mirando al horizonte abierto intercambian las impresiones respecto al pasado. De aquí el principal objetivo de esta colección: documentar las palabras de mujeres y hombres del mundo audiovisual que han sido testigos activos de un periodo clave de la historia española. Y Emilio me contaba que estuvo allí: desde las reuniones de jóvenes cinéfilos en diferentes localidades del barrio de Argüelles, hasta la lucha clandestina contra el dictador, los años dorados de Televisión Española (TVE) durante la Transición, la producción de largometrajes y la “ley Miró” y las polémicas transformaciones de la industria en la actualidad.

Me dijo que su principal objetivo al participar en estas entrevistas era documentar unos apuntes coherentes de su bio-filmografía, frente a las frecuentes falsas referencias que le atribuyen datos distorsionados y que circulan desde hace tiempo en algunos textos. Aún a pesar de esto, el lector no encontrará una energía reivindicativa detrás de sus palabras, sino una personalidad que de un modo jovial, lúdico y alegre, recurre a la memoria —como una pieza de ese puzle abstracto llamado memoria colectiva— para seguir adelante y construir el futuro. Quizás de aquí proceda el título que propuso para este libro, citando a Shakespeare, quien fue consciente del peso del destino histórico —o lo que llamamos hoy la ideología dominante— para observar el pasado como un conjunto de narrativas que construyen nuestro futuro. Ese optimismo, de subirse a los hombros del pasado para observar el futuro, estructura de alguna manera este

libro y nos invita a leer la historia como un instrumento eficaz para definir nuestra circunstancia, nuestra subjetividad.

Este trabajo ha sido mi primer contacto directo no solo con el cine español, sino con el mundo de la producción-creación cinematográfica. Cambió mi perspectiva de la historia del cine, a la que hasta entonces veía desde el prisma teórico sumergido en una mitología particular como es, por ejemplo, el cine de grandes autores y grandes películas. Por ello y más que nunca, agradezco las orientaciones de todos aquellos que me ayudaron a emprender este viaje iniciático, especialmente a los miembros del grupo de investigación TECMERIN que antes de mí hicieron otros cuadernos y cuyas experiencias alumbraron en gran medida mi camino. Al final decir que ha sido todo un placer formar parte de un proyecto cuya filosofía es dar voz a los ausentes en la historia hegemónica y por tanto quiero dar las gracias a los que crearon este espacio y hacen posible esta idea.

Tengo una tentación a la que no me puedo resistir y es dedicar este cuaderno a todos los alumnos de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de la Universidad Carlos III de Madrid.

*Getafe, noviembre 2015*





# DE ARGÜELLES A *QUARTIER LATIN*: 1950-1965

---

*En algunos recortes biográficos tuyos viene que fuiste a un colegio jesuita ¿Cómo fue esto?*

El colegio era de jesuitas y se llamaba Areneros. Era un lugar de familias acomodadas al estilo del Colegio del Pilar y estaba aquí en Madrid, en la calle Alberto Aguilera, cerca de nuestra casa en el Barrio de Argüelles. Allí es donde nací y crecí.

*¿Te acuerdas algo de tus amigos del colegio?*

Yo era muy tímido, lo que a lo largo de años superé poco a poco. En el colegio llegó un momento que era amigo de todos, lo que quiere decir a la vez amigo de nadie. Tenía buena fama entre los profesores, que por cierto no todos eran curas, había también seglares que normalmente impartían las asignaturas de ciencias. Me consideraban buen alumno, en el sentido de que no les causaba problemas.

*Supongo que todo giraba en torno a la religión.*

No. No te creas. Allí hacíamos incluso obras de teatro. Me acuerdo que los jesuitas adaptaban por ejemplo las historias de amor en una versión con personajes masculinos. ¡Es decir, las adaptaban a una versión “homosexual” para arreglarlo! Los alumnos no nos dábamos cuenta entonces. Pero vamos, la religión estaba en todas partes. Era importante. Por la mañana, nada más llegar teníamos una Misa, y por la tarde, un Rosario. Creo que estos Rosarios han sido muy útiles en mi caso para el oficio de cine. Eran largos y aburridos. A partir de un cierto tiempo, desconectaba absolutamente y se disparaba mi imaginación.

*¿Cuántos años tenías?*

Te estoy hablando de los años cincuenta. Tenía ocho-nueve años.

*Entonces tienes buenos recuerdos de tu colegio.*

No tengo malos recuerdos, sería hipócrita decir lo contrario. Aquello era atrasado pero también había algo interesante, quizás, lo mejor que aprendí, era aquello que llamo la diplomacia o la hipocresía diplomática, el término “*jesuítico*” viene de ahí. Jamás allí castigaban físicamente a ningún alumno. De hecho, una vez me acuerdo que un fraile, de unos cincuenta años, tuvo que pedir en público perdón a todo el Colegio por un caso de maltrato.

*Y ¿qué tal la relación de los jesuitas con el sistema político?*

Los jesuitas tenían una cierta independencia. Había una asignatura que se llamaba “Formación del espíritu nacional (FEN)” que en el resto de colegios la daba gente de la Falange. Los jesuitas se llevaban muy mal con los falangistas y para esta asignatura y la gimnasia habían traído profesores del Ejército. ¡Y a ver quién era el guapo para cuestionar el ejército en aquel entonces!

*¿Cómo te llevabas con ellos?*

En el colegio me pudieron imbuir muchas cosas pero lo que jamás han podido imbuirme es la religión. Otra cosa curiosa del colegio era que nos enseñaban canciones del País Vasco y Cataluña en Euskera y Catalán. El fundador de los jesuitas era vasco y cantábamos el himno de la orden religiosa en Euskera. Cuando cuento esto la gente se sorprende mucho, pero era así. Aún recuerdo el principio.

*O sea que había una especie de respeto a la pluralidad, una neutralidad...*

No, ¡de eso nada! Quizás te lo he contado mal. Ellos querían remarcar lo siguiente: “aquí tenemos nuestro propio criterio”. No seguían ni el del gobierno, ni el del obispado. Por lo demás, aquello era horrible. Buñuel también había estudiado en un colegio de jesuitas y contaba lo mismo. La educación era separada por géneros y...

*Sí. Pero el sistema era así en toda España. ¿No?*

Sí, pero allí teníamos la obligación de ir a misas y rosarios y confesar nuestros pecados y todo eso. Pero vamos, respecto de otros co-

legios de Madrid aquel era más liberal, o quizá solamente más distinguido.

*Tú perteneces a una generación que vivió lo peor: la posguerra, hambre, miseria y limpiezas ideológicas. Una España dividida, silencio, etc. ¿Te afectaba de alguna manera todo eso? ¿Conocías a niños en tu colegio que fueran, digamos, de padres “rojos”?*

De eso nada. En mi colegio no había gente roja. Luego me di cuenta de mayor, que mientras yo vivía plácidamente con mis hermanos e iba al parque a jugar, pasaban cosas horribles. Un amigo mío, montador de una de mis películas, me contaba que desde su casa escuchaban por la noche pasos de la policía que venían a buscar a vecinos suyos. Y tú sabes dónde terminaba toda esta gente. ¡En la cárcel o en el paredón! No, no conocí de cerca gente que haya sufrido el trauma de la Guerra. En mi colegio había niños becados y me preguntaba por qué algunos estaban enfermos y acatarrados. Quizá es que no se podían permitir la calefacción en sus casas. Todo esto ahora suena a ciencia-ficción, pero a principio de los años cincuenta la pobreza en España seguía siendo tremenda.

*¿Qué recuerdos tienes de tu casa?*

Nuestra casa, dónde vivíamos mis padres, mis cuatro hermanos y yo, era pequeña, pero, eso sí, teníamos dos criadas. Es que había un problema de vivienda en toda España. Pero no de servicio doméstico, que era muy barato. La guerra había destruido casi todo.

*¿Y tu padre como vivió la guerra?*

Era médico. Contaba que cuando estalló la guerra, él era un joven médico que acababa de terminar la carrera. Los republicanos le llaman a filas para el servicio militar. Madrid era republicana. Él se refugia en la casa de mi abuelo en un pueblo en la Mancha. Luego alguien le dice que le han condenado a muerte por no alistarse y que sería mejor que se presente cuanto antes. Mi padre se presenta y con la ayuda de otro amigo suyo, que también era médico y alto jefe de sanidad militar, le perdonan la sentencia. Le destinan a Chinchón, al Regimiento de Zapadores dónde se queda los tres años de la gue-

rra. Así que tuvo suerte. ¡Supongo que la peor herida que tuvo que curar fue el golpe del pico de un zapador!

*¿Cómo era su carácter?*

Era un hombre muy moderado. Yo siempre le conocí como un hombre de derechas, partidario del orden, sobre todo al terminar la guerra. Amigos suyos, muchos, eran, o se fingían, de Falange. Pero mi padre no tenía una vocación ideológica muy desarrollada.

*¿Y tu abuelo paterno?*

Mi abuelo era un personaje. Una especie de hidalgo manchego. Era una especie de terrateniente, pero en lugar de producir más, iba vendiendo todo. No tenía una enorme cantidad de tierras pero sí tenía esta actitud de terrateniente. Es decir, no movía ni un dedo, vivía de las rentas. Le recuerdo en los veranos cuando íbamos allí, llevaba siempre un sombrero alto, de fieltro, de esos que llevaban en las películas americanas y un traje muy serio. Pero eso sí, con aquel calor, hasta las siete-ocho de la tarde no salía de casa. Yo lo pasaba muy bien allí con los labradores en el campo. Iba montado en estas enormes mulas manchegas a segar, a labrar, a lo que tocaba en los meses de verano. Algunas veces dormía al aire libre con ellos.

*¿La guerra afectó a aquel pueblo de alguna manera?*

Bueno, cuando empezó la guerra el pueblo tenía un alcalde comunista, del partido. Esa zona de La Mancha era conocida como la “pequeña Rusia”, en el resto de España no había apenas alcaldes del partido comunista. Hicieron auténticas barbaridades matando algunos terratenientes al inicio de la guerra, pero mi abuelo se llevaba muy bien con toda la izquierda del pueblo y solo le pidieron la llave de su bodega donde guardaba unos vinos estupendos. Y por la noche se la devolvieron. ¡Eso de confiscar las propiedades privadas para el bien público y todo eso! En los pueblos, las relaciones personales estaban por encima de la política. Me acuerdo de una anécdota muy graciosa de a uno que le tocó el servicio militar en el bando franquista. Era mayoral de la casa de mi abuelo, y cuando vuelve de la guerra la gente le puso como apodo “Franco”. Claro, había luchado

con los franquistas. Y para que te des cuenta de este humor manchego, amargo y cruel, pues resulta que ese Franco tenía un hermano que era muy mandón. Y la gente le llamaba “Dios”. ¡Porque solo Dios podía mandar más que Franco!

*¿Y tu madre?*

Mi madre era muy religiosa. Ella sí que era un personaje de derechas, pero de aquellos de blanco y negro. Era hiper-católica. Pretendía que fuéramos todos los días a misa. Me acuerdo que algunas veces entrábamos en misa con ella y mi tía, y salíamos enseguida por otra puerta a jugar.

*Esto pasaba en el pueblo de tus abuelos maternos ¿verdad?*

Exacto. Allí veraneamos a partir de los diez años. Es en La Rioja. Se llama Santo Domingo de la Calzada. Allí veraneábamos con mi abuela. Mi abuelo materno había muerto cuando yo era un bebé.

*¿Cómo era la casa?*

No tan grande como la de mi abuelo paterno en la Mancha, pero grande, de varias alturas. Tampoco era una casa de campo. Era una casa situada delante de la catedral del pueblo. Nos juntábamos con mis primos y éramos un total de ocho niños. Aquello era una diversión continua, con bicicletas y pandillas, desde junio hasta septiembre. Lo pasábamos muy bien.

*¿Tenías algún amigo?*

Muchísimos amigos, y la mayoría eran vascos. Venían a veranear. Mis amigos de la pandilla no eran del pueblo sino niños veraneantes vascos. Eran de familias de clase media, como nosotros. Los padres les mandaban de la costa a La Rioja Alta, que es muy seca, para lo que ellos llamaban “secar los pulmones”. Yo lo pasaba muy bien con ellos, y quizás de aquí viene mi relación con el País Vasco. Oía una mezcla del euskera de las zonas de cría y el castellano de los niños todos los días y esto para mí era algo natural. Recuerdo organizar partidos de fútbol de veraneantes contra los niños del pueblo y cosas así.

*¿Tú abuela también era religiosa?*

Mi abuela estaba mal la pobre. Pero sí era muy religiosa. Mi familia materna no era religiosa, sino lo siguiente, algo fanática. Además eran muy pequeño burgueses, con una visión muy estrecha del mundo. La Guerra Civil los cogió en el bando franquista, y como era La Rioja, jamás se pasó hambre. Y mi madre y mi tía fueron, además, enfermeras voluntarias en Zaragoza. Cuando llegaron los italianos salían con ellos, ese era un recuerdo maravilloso de la guerra. Unos italianos guapísimos con quienes salían de paseo por Zaragoza. Eran muy inocentes, y a la vez muy católicas.

*¿Y tus hermanos?*

Éramos en total cinco: dos hermanos, dos hermanas y luego otro pequeño. Yo era el segundo. Que por cierto tiene sus ventajas. De un lado esquivas aquella cosa freudiana de la madre, que lo volcaba todo en el primogénito, y por otro lado tienes una cierta autoridad sobre los demás hermanos. Nos llevábamos muy bien. Mi casa por la tarde era escenario de los juegos que montábamos. Mi hermano mayor y yo compartíamos habitación. A él le gustaba mucho la literatura. Lo mío era el cine aunque también me gustaban los libros. Mi hermano me sacaba solo un año y me acuerdo que había leído la *Iliada* de Homero con muy corta edad. Lo sabía todo, el tío. Y ya de pequeño empezó a escribir una novela. Nuestro nivel cultural era motivo de asombro de otros amigos. Este aspecto cultural no venía de mis padres, sino de nosotros mismos.

*¿Ibas al cine con frecuencia cuando eras pequeño? Cines ambulantes de verano en el pueblo, o en Madrid...*

En el colegio había sesiones de cine todos los domingos. Los jesuitas organizaban una pequeña charla antes de cada sesión y después ponían la película. Yo todos los domingos iba a aquel cine.

*¿Te acuerdas de la primera película que viste? O mejor dicho la película que más te impactó en aquellos años de la infancia.*

Pues me acuerdo que ví el *Ladrón de bicicletas* (1948) en el colegio. Tenía una calificación cuatro según la censura de la Iglesia

Católica. ¿Sabes qué significa eso?: “gravemente peligrosa”, o sea era un pecado mortal ver esta película. Pues ellos pasaron del tema y la pusieron. Les parecía una tontería la prohibición de la peli.

*¿Te gustó Ladrón de bicicletas?*

No, no me gustó para nada. A mí el cine me encantaba todo, pero aquello era demasiado. Prefería *Tom y Jerry* que, por ejemplo, lo habían puesto antes. Lo que pasaba es que ellos no pensaban en eso. Pensaban quizás que aunque la película estaba prohibida, la podían poner para todos los alumnos porque culturalmente está muy bien. La censura era política. La Iglesia Católica y el franquismo eran lo mismo. Y también habría alumnos mayores que la sabrían apreciar. Pero en el entorno político franquista, y con esas familias, no creo que gustara a muchos.

*Entonces el colegio tuvo algo que ver en tus primeros pasos hacia el cine.*

Bueno, mi colegio sí que tuvo un efecto muy positivo en desarrollar mi fantasía. Pero de la siguiente manera: en los llamados ejercicios espirituales, que se trataba de unos aburridísimos largos tiempos de reflexión en silencio, y en otras actividades monótonas, yo me sumergía en mis sueños y fantasías. En ocasiones llevábamos libros prohibidos, con un contenido pecaminoso, lleno de imágenes nada religiosas y pasábamos el tiempo mirándolas en aquellas jornadas de reflexión. ¡Menuda reflexión!

*Era una manera de rebeldía.*

Supongo. Pero vamos, en cuanto al cine, a partir de diez años, empecé a ver películas constantemente. Me acuerdo de *El temible burlón* (1952) de Burt Lancaster, dirigido por Robert Siodmak. Esta me gustó mucho. No sabía qué es ser director ni nada, solo me importaba la película. Yo iba todos los domingos al cine de mi colegio. Había toda clase de películas.



*¿Y alguna de corte religioso?*

Algunas veces ponían películas de la pasión de Cristo, otras veces películas de diversión. Una vez pusieron una película política sobre comunistas. Me acuerdo de un actor, Gerard Titchy, que era un nazi refugiado en España, que en la película con acento alemán interpretaba el ruso comunista, el malo. Allí vi *El quinteto de la muerte* (1955) de Alexandre Mackendrick. Me gustó muchísimo.

*¿Pero cuáles te gustaban más?*

Me gustaban las que tenían humor y las de aventuras.

*En una ocasión dijiste que a ti te gustaba Elia Kazan y Hitchcock...*

Sí, pero esto fue muy posterior. Todavía estamos hablando de *El temible burlón* y Burt Lancaster y de los piratas y todo aquello del cine de aventuras.

*¿Y con tu familia ibas al cine?*

Me acuerdo que en Navidades mi abuelo de la Mancha venía a Madrid y nos llevaba al cine. Vimos una vez una de cine español que se llamaba *Jeromín* (1953) que es la vida del Duque de Alba cuando era pequeñito y que tuvo un gran éxito. Yo siempre iba al cine, con mis padres, con mis hermanos, incluso con las chicas de servicio. Entonces estrenaban *Alicia en el país de las maravillas* (1951) e íbamos todos. Esto era mi inicio con el cine, y como todos los niños, tardé en enterarme que todo esto lo debe organizar alguien. Y este es el momento que salté a mi segunda etapa...

*Esto te ocurre cuando tenías unos diez, doce años.*

No eso me ocurrió cuando tenía catorce años. Entonces, aparte de los domingos, ya salía los jueves también por mi cuenta, y descubrí otras salas de cine, y empiezo a ver las películas de manera compulsiva.

*¿Pero ibas tú solo?*

Era una persona solitaria, pero siempre iba con alguien, amigo, primo... alguien.

*Entonces descubres el cine de otra forma.*

Sí, sin saber lo que veía al principio, poco a poco las veo de otra manera. Todo empieza cuando de pronto en un cine en Gran Vía veo *Los 400 golpes* (1959). Yo tenía 15 o 16 años. Entonces me impresionaba de manera tan brutal que vuelvo a verla y me pregunto: esto no se puede hacer solo. Esto lo hace alguien.

*Descubres la figura del director.*

En efecto. Descubro que una película está hecha de trocitos, y descubro los planos. Y para que veas las curiosidades de la vida, este mismo verano, un taxista que me lleva al pueblo de mi madre, me empieza hablar sobre *Los 400 golpes*. Resulta que era un taxista culto y también estaba descubriendo el cine.

*¿Y aquí es cuando descubres las películas de Hitchcock?*

Veo *Vértigo* (1958) y me deja noqueado. Al año siguiente vuelven a ponerla en una sala de sesión continua, de dos películas, al lado de mi casa, en el cine California que ahora es Cine Estudio Berlanga. Pues vuelvo a ver la película en una semana, un montón de veces, todos los días. De tal manera que aprendí de memoria como estaba hecha. Cómo estaba planificada, la posición de la música y todo esto. Hoy día creo que aquello ha sido la clase de cine más productiva de toda mi vida. Siempre he tenido en la cabeza cómo Hitchcock puso la música. A partir de aquí empieza un delirio, que es que me paso toda la vida en el cine. A la salida del colegio, todos los días, voy directamente al cine y llego a las diez de la noche a casa.

*Y tus padres preocupadísimos.*

Claro, mosqueadísimos, qué está pasando con este niño. Esto era hasta los 17 años que es cuando termino el colegio. Conocía Madrid por los cines y me movía en metro de cine a cine. Sabía qué metro está al lado de qué cine. Había días que me metía en dos cines distintos de sesión continua y veía cuatro películas distintas.

*¿Y esta fiebre la viviste solo o tenías compañía?*

Yo solo. Algunas veces iba acompañado, pero en muchísimas ocasiones iba solo. En cuanto me enteraba que había una película la iba a ver. Esta etapa de ver cine compulsivamente me duró muchos años, y nunca ha desaparecido del todo.

*Y es cuando descubres los cineclubes.*

Empecé a ir a París en verano y allí hacía lo mismo. Me pasaba el día entero viendo películas. A la vez, fue en los cineclubes donde conocí más gente como yo y se iniciaron las amistades.

*¿Aquí entra en juego Antonio Drove?*

Sí. Él también era de mi colegio. Tenía dos años más que yo pero con las mismas afinidades cinematográficas. Había empezado a estudiar ingeniería y yo había empezado el selectivo de ciencias. El primer viaje a París lo hice con él y lo hicimos en auto stop, y llegamos allí en dos días.

*¿Es verdad que con Drove organizas un cineclub en tu colegio?*

Como antiguos alumnos, entre los dos proponemos a los jesuitas abrir un cineclub en el colegio. Uno de ellos acepta y ponemos en marcha el proyecto. Quizás pensaban que podrían lanzar un mensaje humanista e incluso religioso entre las películas. Pero nuestra idea era bien distinta. Lo nuestro era aquello que llegaba de la *Nouvelle vague* francesa, y una afición al redescubrir el cine americano como Welles y Hitchcock, los *western*, Hawks, etc.

*Entonces entráis en conflicto, supongo.*

Bueno, pues pusimos un musical de Gene Kelly y el cura nos pregunta por qué lo hemos hecho. Para arreglarlo le decimos que es una historia triste y que la música tampoco es tan alegre y cosas así. Metimos la pata con la explicación. Ellos querían películas con mensaje, a ser posible demócrata-cristiano.

*¿Teníais éxito?*

Nuestro cineclub no fue del agrado de los curas, pero lo llenábamos. Venía mucha gente joven.

*¿Y qué pasó luego?*

A partir de este momento conozco el mundo de los cineclubes. En uno de ellos conozco a la gente que escribía en *Film Ideal*. Una revista, muy católica por cierto, de una tendencia estética muy parecida a la *Nouvelle vague* francesa. Es decir, aquello de valorar el cine americano, con una postura opuesta de lo que era *Nuestro Cine*, que era la revista de izquierdas dónde tenían tendencias hacia el cine europeo y a aquello de que solo el cine políticamente comprometido tiene valor, y el resto, quitando Welles y Kazan, no valía nada.

*¿Pero ibais a París por la imagen que teníais de la Nouvelle vague?*

Te digo por qué íbamos: para ir a la filmoteca francesa, donde todos los días desde las dos de la tarde hasta diez de la noche ponían todas las películas míticas que queríamos ver. Con subtítulos en francés, claro, pero se me había olvidado decirte que en el colegio jesuita, los dos primeros años dábamos medio día francés y medio día español.

*Pero tan joven... llegabais con auto stop allí...*

La cosa era pasar hambre y ver películas. Me acuerdo de haber bebido una vez un litro entero de leche de un tirón. La entrada de la filmoteca era barata y el alojamiento era una buhardilla en los Campos Eliseos que nos había proporcionado un amigo de amigos de la gente del cineclub. Un sitio asqueroso, pero gratis. Allí, en la filmoteca, encontrábamos mucha gente de Madrid, de nuestra edad, que venían a hacer lo mismo.

*Devorar películas...*

Claro. Era muy divertido. Aquello se convirtió en la pandilla de los españoles en París que iban a ver películas. Éramos cinco o seis, tampoco muchos. También vi a Jesús Franco con quien rodé años más tarde. Creo que el abuhardillado de los Campos Eliseos era de

un ayudante suyo. En el Barrio Latino había un montón de cine estudios que ponían toda clase de películas de todas las nacionalidades, y allí íbamos siempre. Esto era el programa de todo el mes de agosto.

*¿Te acuerdas de alguna película en particular?*

¡Puf! Un montón. Pero me acuerdo de ver muchísimas películas de Von Sternberg. Por supuesto vi *Ciudadano Kane* (1941), pero me fascinaron las de Sternberg. No pensaba que existieran estas películas. Aquellas con Marlene Dietrich, *El embrujo de Shanghai* (1941). Vi películas mudas de Griffith. Habíamos oído mucho de ellas pero no habíamos visto nada. Vi las de los europeos también, por ejemplo, Rossellini del que no había visto mucho. Vi *Europa 51* (1952) y *Roma Città Aperta* (1945). Vi muchas películas. Muchas.

*¿Y leíais algo de Cahiers y Positif?*

Todo lo que pillábamos, date cuenta que constantemente aquí oíamos hablar de ellos. Los citaban los críticos: los de *Film Ideal* a *Cahiers* y los de *Nuestro Cine* a *Positif*.

*¿Y no es esto el detonante de vuestra propia revista?*

De alguna manera. En esta misma época nos surge la idea: fundar una nueva revista de cine. Todo empieza desde que en *Film Ideal* se produce una asfixia por la llegada de un Capitán del Ejército quién impone los criterios de la Iglesia. Entonces los más listos se marchan de la revista.

*¿Quiénes eran los que se marcharon de Film Ideal?*

Juan Cobos y Miguel Rubio, por ejemplo, que se unieron entonces a los más jóvenes que éramos entre otros, Drove, Manolo Matji, Ramón Gómez Redondo, Juan Tébar, y fundamos una revista nueva que se llama: *Griffith Revista de cine*.

*¿Pero con qué medios lo hicisteis?*

Lo hicimos sin dinero, con cuatro perras. Hubo un decorador de cine que nos dejó un piso grande que se convirtió en la redacción.

Yo escribí nada más que un par de críticas. Allí conocimos más gente y ya había un poco de ambiente de cine. Me acuerdo que hicimos con Drove un cuestionario que mandamos a Elia Kazan y no nos contestó.

*¿Te acuerdas cuantos años duró la revista?*

No llegó ni a un año, unos números y ya está. Seis ejemplares para ser exacto: era bimensual. Todos queríamos dedicarnos al cine en vez de escribir sobre él.

*Hablaste de Ramón Gómez Redondo. En pocos textos que hay sobre la Escuela de Argüelles siempre se le cita como uno de los personajes principales.*

Sí, porque el término fue inventado por él, en un artículo de una revista de información general. Allí habla de la Escuela de Argüelles. Pero esto ha sido mucho más tarde, cuando quedaba poco de la pandilla. Allí él cita a la gente de nuestro grupo de amigos que vivía en el barrio, otros que vienen de fuera. Es un invento artificial pero muy inteligente como estrategia para darte a conocer. Tú mismo me lo sigues preguntando: ¡La escuela de Argüelles es conocida en Irán! Porque está puesto en los papeles, y lo que queda escrito termina siendo más real que lo sucedido.

*Te acuerdas dónde conociste a Ramón Gómez Redondo.*

No exactamente, pero debe haber sido en uno de estos cineclubes. Creo que era un cineclub en la calle Zorrilla que también era de los jesuitas, como no. Allí conocimos a la gente de *Film Ideal* y entre ellos a Ramón.

*Dicen que Ramón Gómez Redondo era el único entre vosotros que tenía una clara tendencia política de izquierdas, era sindicalista y todo eso. ¿Es verdad?*

Bueno, Ramón era de Albacete y venía de una familia humilde de tendencia “roja”. En todo caso, hablando de eso, te debo decir que nadie era del Partido, por una razón sencilla: todavía no existían partidos sino movimientos en la clandestinidad. Ramón tenía una

cercanía ideológica y no sé si orgánica al Partido Socialista y nada más. A esto hay que añadir la influencia de su amigo y compañero de piso Antonio Martínez Sarrión que era poeta y más radical.

*¿Y el resto de vosotros?*

Ninguno que yo sepa teníamos tendencias políticas partidistas. Pero de izquierdas éramos todos. Mi hermano pertenecía al partido comunista, y yo nunca he pertenecido a ningún partido ya que no me gustaban las disciplinas absurdas de los partidos. Mi hermano me llevó a una reunión informal de su célula, aunque no me dijo que era así, eso lo imaginé después, y en pleno franquismo se tiraron discutiendo sobre la política de Stalin en los países de su órbita. Disculpándolo en realidad. Yo era muy joven pero no era tonto, y aquello me pareció patético. Con esas preocupaciones Franco podía eternizarse.

*¿Dónde os reuníais los del cine?*

Durante una época nos veíamos todas las noches en la Cafetería Hermanos Díez —que ahora creo que se llama “HD” en un alarde de modernización— en la calle Guzmán el Bueno en el barrio de Argüelles. Luego, nos reuníamos algunas veces en la casa de Manolo Matji, que vivía cerca. Era una casa grande. Allí teníamos muchos guateques y reuniones de muchísima gente.

*Erais Manolo Marinero, Manolo Matji, Waldo Leirós, Luis Ariño...*

Luis es primo mío. Waldo era del núcleo inicial, pero luego dejó el cine e incluso fue a la India a buscar una vida diferente. Eran también los hermanos Martínez de León. Lo mejor que dejó la Escuela de Argüelles fueron los amigos...

*Claro, una cosa trae otra y al final entráis en el oficio.*

Sí, pero date cuenta que el grupo estaba formado por dos partes. Una parte, era gente muy *amateur*, cinéfilos, espectadores de cine digamos; y otros, que eran un poco mayores y cuya amistad venía de la revista *Griffith* y que ya habían hecho algo. Por ejemplo, habían escrito guiones para gente como Mario Camus.

*¿Qué pasó con el examen de entrada de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)?*

En esa época apareció una persona muy importante en mi vida, un amigo, que es Ricardo Franco. No pertenecía a estos grupos. Le conocí en 1967, después del examen de entrada de la Escuela Oficial. Me presenté dos veces, creo que en el 1966 y 1967. Me suspendieron las dos veces. Tampoco pudo entrar Augusto Martínez Torres y allí le conozco también. A Ricardo un poco más tarde en realidad.

*Y decides lanzarte a la aventura de cortometrajes.*

Sí, era mejor que cruzar los brazos y solo escribir.

*Entonces empiezas a hacer cortometrajes con toda esta gente que conociste y se había quedado fuera.*

Aparece Alfonso Ungría con una cámara Bolex de 16mm. Se la había dejado un conocido suyo. Era de cuerda y los planos solo podían durar un minuto y medio. Con esta cámara hicimos nuestros primeros cortos Alfonso, Augusto y yo. A Alfonso Ungría y a mí, a partir de este corto, nos viene el principio de carrera profesional, si eso es una carrera. El mío se llamaba *El camino del cielo*.

*Pero este no era Circunstancias de Milagro (1968) que luego cambiaste el nombre a El camino del cielo (1971)...*

Ese, ese. *Circunstancias del Milagro*. Lo vio Querejeta y me llamó luego para escribir el guion de *Pascual Duarte*, y después para rodar mi primera película.

*Si pero este corto, no tiene mucha que ver con tu afición al cine americano, es más bien una especie de Underground.*

Bueno te voy a contar. Es que aquel era el tiempo de *Underground*. Nos venía la noticia de que en Nueva York, había gente como Warhol y compañía que hacían la película con todo lo que tenían a mano. Entonces pensé yo, ¿qué tengo? Tengo un piso que me dejó Cristina Almeida, un par de amigos que pueden actuar, una cámara con un operador que era Carlos Suárez.



*Y compras los negativos y lo pones en marcha.*

Compré una película sensible. Cambiamos las bombillas para que fueran más potentes y ya está. La película era muda, a la cual pusimos una voz *en off* con Waldo Leirós. Un poco bajo la influencia de *El año pasado en Marienbad* (1961). Eso sí, puse una música fenomenal y me busqué la vida. Rodé algunos planos en la casa de mis padres y los mezcle con los de la casa de Cristina, e inventé una historia muy singular que no sé si se entiende muy bien. En 16mm. todavía se veía algo, pero cuando lo ampliamos a 35mm. no se ve ni se oye gran cosa. Es la versión que hay ahora en la Filmoteca.

*Los actores eran todos tus amigos, ¿no?*

El protagonista era un amigo peruano, la chica era mi novia, el otro chico era mi primo Luis Ariño. Todo se quedaba en casa.

*¿Fuiste a algún festival con este primer corto?*

Sí, ese mismo año. Era 1968 y me voy con *Circunstancias de Milagro* al festival de Mannheim en Alemania, en plena ebullición revolucionaria con el mayo parisino. Los estudiantes del cercano Heidelberg llenaban las salas. Solo les interesaba el cine alternativo y la película tuvo su éxito. Se gana el respeto de los alemanes por estar hecha fuera del sistema. La mayoría de las películas eran sobre Vietnam, y la mía gana la atención del público por el tema de la religión, o algo que quizás ellos ni siquiera sabían exactamente qué era. Pensarían en Buñuel.

*Muy al estilo Nouvelle vague. En todo caso, en estos años, y en cuanto a tu formación, hiciste un par de carreras también: Ingeniería industrial y Ciencias físicas.*

Sí. Vamos a ver, no terminé ninguna de ellas. Todo esto que te cuento sucede a la vez. Más que terminar la carrera yo quería matricularme en ellas. Yo hice el Selectivo de ciencias que era el primer año de ingeniería y que valía para todo. Luego, el segundo año ni siquiera me presenté a los exámenes. Entonces cambié la carrera a Ciencias físicas. Me suspendieron en alguna de tercero y en cuarto ya lo dejé.

*Entonces es cuando decides entrar en la Escuela Oficial de Cinematografía.*

No, todo esto ocurre a la vez.

*Pero tampoco entraste en la Escuela.*

Había muchísima gente que se presentaba en el examen y solo cogían a unos cinco o seis. A mí no me cogieron. Drove en cambio sí que pudo entrar y fue de los mejores. Hizo amigos con todo el mundo y se convirtió en número uno de la escuela a todos los efectos. Los que estaban con él, que yo me acuerde, eran José Luis García Sánchez y Pedro Olea que luego han sido directores.

*Aquí es cuando la pandilla de Argüelles se divide.*

Sí, nos dividimos en tres grupos. Los que seguían como antes de ver el cine y comentarlo. Los que hacíamos los cortos que nada más éramos los tres. Y los que entraron en la Escuela Oficial de Cinematografía que eran Drove y demás.

*Estamos hablando de la época de los cambios en la Dirección General de Cinematografía y la huelga de Ramón Gómez Redondo, Antonio Drove, Manolo Marinero y demás contra Juan Julio Baena, el director de la Escuela Oficial de Cinematografía ...*

Esto sucedió después. En el año setenta yo debía estar rodando mi episodio de la película *Pastel de sangre* (1971) mientras ellos estaban en huelga contra Baena.

*Y Ramón Gómez Redondo les denomina la Generación Bloqueada.*

Sí. Yo me considero muy afortunado por tener además de este cortometraje la posibilidad de trabajar con Jesús Franco en unos rodajes, y también de escribir con Juan Tébar un par de guiones que vendimos. Fue el primer acercamiento al cine profesional.



# LOS GUIONES DE CINE Y LA CLASE MAGISTRAL CON JESÚS FRANCO

---

*Tú no entraste en la Escuela Oficial de Cinematografía y ese era el único conducto de conseguir el carné sindical, que era imprescindible para poder trabajar en el cine. ¿No te preocupaba esto?*

No, la verdad no. Te explico: para empezar, el sindicato era único. Lo denominaban sindicato vertical. Era una cosa al modelo soviético, o al modelo de los nazis.

*Era una manera de control ¿verdad?*

Exacto. Y el día 1 de mayo aquí en el estadio de Bernabéu se hacían los homenajes al Generalísimo en vez de a los trabajadores. En todo caso, sí me preocupaba eso del carné sindical, pero sinceramente, no me obsesionó. En aquel momento no pensaba que llegaría un momento que pudiera realizar una película. Lo veía muy claro. Yo no haría cine profesional. Las razones eran obvias: la falta de este mismo carné sindical y demás dificultades que había.

*¿Entonces de qué pensabas vivir?*

Bueno, pensaba que en el peor de los casos daría clases de física.

*¿De dónde sale entonces la idea de los guiones?*

Había escrito un guion para un programa de Televisión que se llamaba *Hora once* (1968-74). Era un programa dramático dedicado a las adaptaciones literarias. Adapté las *Noches blancas* (1970) de Dostoievski. Es una novela muy adaptable ya que todo el argumento ocurre en una sola calle. Lo dirigió Josefina Molina. Me acuerdo que lo interpretaron dos magníficos actores como Emilio Gutiérrez Caba y Enriqueta Carballeira.

*Esto es antes de La saga de los Drácula (1973).*

Sí, es el primero de todos.

*Entonces supongo que esto te abrió el camino hacia la televisión.*

Pues no. Te cuento. Me ve Carlos Gortari que entonces trabajaba en TVE y me dice “esto te ha quedado bien, por qué no escribes otra”. Entonces tuve la pésima idea de adaptar *El círculo de tiza caucásico*.

*¿El de Brecht?*

No. La versión original, la del teatro chino, aquella que Brecht también adaptó. Estaba traducida y publicada. La adapté y la envié a TVE, pero aquello nunca fue realizado. Aquí termina mi carrera de guionista de televisión.

*¿Sería por Brecht y los aires de izquierda?*

No. En absoluto. Sería que lo veían muy aburrido.

*¿Aquí es cuando entra en juego Juan Tébar?*

En efecto.

*¿Cómo le conociste?*

Le conocí desde la revista *Griffith*. Nos conocíamos muy poco. Yo estaba con mi pequeña máquina de escribir y encerrado en casa. Escribí un argumento llamado *El nacimiento del conde Drácula*, pensando en hacer una película de terror.

*¿Y era sobre la novela Drácula (1897) de Bram Stoker?*

No, exactamente. Era sobre el origen de la familia Drácula antes de ser vampiros. En realidad era sobre la mutación de la familia. Ellos son normales, lo único es que viven en la oscuridad, por una razón sencilla: bajan las persianas.

*¿Conservabas el castillo y Transilvania y todo eso?*

Sí, sí. La idea era sencilla. La condesa Drácula está embarazada. Entonces hay una gran matanza. Ella muere poco después del nacimiento de su hijo, pero antes quiere proteger a su bebé a toda costa. Entonces la película termina con el plano del bebé que va chupando la sangre de la madre que estaba goteando.

*¿Pensabas en usos metafóricos de la historia? Me refiero a la familia que vive en la oscuridad, persianas bajadas, etc.*

Pues ahora que lo dices... Pero una metáfora dirigida a la familia, no al momento político. Estaba escrito bajo la influencia de *La semilla del diablo* (1968) de Polanski, que creo que se estrenó en España un año antes.

*¿Se convirtió en el guion de la película de León Klimovski, La saga de los Drácula.*

Claro. Hablé con Juan Tébar y le gustó mucho la idea. Me dijo que había una productora en Barcelona que se llamaba Profilmes, puede que se interesen por el guion. Pues así fue. Les interesó.

*¿Y te lo pagan?*

Sí, y esto se convierte en el primer guion de cine del que cobro. Klimovski era un director argentino afincado aquí en España. Dijo que era el mejor guion que había recibido de cine de terror y que lo haría.

*¿Y por qué cambiasteis el título?*

Fue idea de Juan Tébar. Pensaba que así era más atractivo el título.

*¿Qué tal la película?*

Klimovski estaba muy orgulloso de su película. La había hecho en tres semanas. La protagonizaba Narciso Ibañez Menta que es el padre de Narciso Ibañez Serrador (Chicho). Entonces fuimos a ver la película en un pase privado. Éramos Chicho, Juan Tébar y yo. Chicho era amigo de Juan. Salimos de la sala. Chicho dijo “creo que papá no debe actuar en estas películas”. Yo creo que nadie debía hacerlo. ¡Era un horror!

*¿Te sentías mal por el comentario de Chicho?*

No. Pensé que llevaba razón. Ahora que lo pienso, en el fondo yo era feliz. Era mi primer guion llevado al cine y habíamos logrado que se hiciera. Pero no estaba contento tampoco. Era una película baratísima y Klimovski lo había hecho como podía y muy rápido.

*¿Te llamó entonces más gente para guiones?*

Sí. Nos llamó el mismo Klimovski diciéndonos que le escribiésemos más cosas. Entonces él estaba en contacto con Frade —que era uno de los productores importantes de la época— para hacer un *spaghetti western* en Almería. Nos llamó Frade pidiendo una sinopsis. Le escribimos un argumento y se lo llevamos. Le gustó mucho, pero los honorarios que nos ofreció eran ridículos. Así que lo dejamos.

*Claro, se aprovechaba de vuestra juventud y entusiasmo...*

Sí, pero lo rechazamos con gusto.

*Entonces seguís escribiendo.*

Sí. Poco después nos llamaron de Profilmes. *La saga de los Drácula* tenía éxito y querían que escribiéramos otro guion.

*¿No me equivoco? ¿Tú firmabas estos guiones con un seudónimo?*

Sí. Lo firmaba con el nombre de Lazarus Kaplan. ¡Las películas eran horribles! ¿Sabes de dónde viene el nombre de Kaplan?

*No.*

Viene del nombre de aquel “hombre que nunca existió”, la identidad falsa que obtiene Cary Grant en la película de *Con la muerte en los talones* (1959) de Hitchcock.

*Y aquí es cuando escribes el guion para la película de Carlos Aured.*

Sí. Él era un ayudante de dirección que iba hacer su primera película. Me llamaron de Profilmes y me dijeron que él se había interesado en una novela de estas que se vendían en los quioscos y valían cinco pesetas. Se trataba de un plagio de lo que en realidad le había pasado a la mujer de Polanski, Sharon Tate. Una especie de crimen ritual que organizó Charles Manson. Los miembros de su secta se drogan y la matan mientras estaba embarazada.

*Pero viene en la ficha de la película que el guion es de Victor Lafarge.*

Mi otro seudónimo. El novelista había escrito el guion pero no les había gustado. Me pidieron que volviera a escribirlo. Lo hice. Les gustó e hicieron la película. Se llama *La noche de la furia* (1974). Lo escribí muy de prisa, en 15 días. Lo cobré y fue mi segundo guion para el cine.

*¿Y el tercero?*

También fue para Profilmes. Era un policiaco estilo inglés. Es decir, con el toque de humor al estilo de Mackendrick. Se llamaba *Dónde florecen las rosas*. Se trataba de una pareja mayor que mataba a gente y los enterraban en el jardín de casa, donde crecían rosas estupendas nutriéndose de los cadáveres. Lo que se convierte en una señal para la policía y vienen a por ellos. No me entendí bien con Juan Tébar en este guion, quizás por el toque de humor y lo dejamos. Además Juan se había casado y estaba muy ocupado en Televisión Española y no podía seguir.

*¿Sigues entonces solo con el guion?*

No, lo sigo con un dibujante de la revista *Triunfo* llamado Juan Carlos Eguillor. Reescribimos el guion de *Dónde florecen las rosas* y lo llevamos a una comicidad a lo Peter Sellers. Pero nunca llegó a realizarse.

*¿Y con esto termina tu etapa de guionista?*

No. Escribí otro guion para Jesús Franco.

*Hablando de Jesús Franco. Dices que ha sido un personaje importante en tu vida...*

Sí, esto es posterior. Es muy importante en mi vida y en mi carrera porque yo aprendí muchísimo con Jesús Franco. Era el tío de Ricardo Franco y le conocíamos de los círculos de cinefilia de los que te hablé antes. Si no me equivoco era el año 1970 o 1971 cuando Ricardo y yo empezamos a trabajar en el rodaje de dos películas



suyas. Ricardo era ayudante y yo *script*. Rodábamos a la vez dos películas con un equipo muy reducido. Éramos dos personas de producción, dos de fotografía, Jesús y Nicole (su mujer), Ricardo y yo. El primero, era una película de coproducción europea, y Jesús tenía la idea de hacer, con el mismo presupuesto, otra película en el mismo tiempo. Vinieron actores importantes de Alemania, Francia, Italia. También vino una actriz de Suecia. Todos conocían a Jesús. Le llamaban Jess, tal y como él firmaba algunas películas. Habían trabajado con él y venían con solo una llamada suya con total confianza.

*¿Cómo se titulaban las películas?*

La primera era *El muerto hace las maletas* (1972) que era una adaptación de la novela de Edgar Wallace, y la segunda, que el guion lo escribí yo, era *El doctor Mabuse* (1972).

*La novela de Wallace si no me equivoco se desarrolla en Londres, ¿dónde rodabais?*

Pues te vas a morir de risa. Rodábamos en un pueblo minero de Murcia que se llama La Unión. Está cerca de Cartagena. Un sitio totalmente antagónico a Londres. Jesús elige este lugar, más que nada por el buen clima, y mejor aún, porque se comía muy bien. ¡Y no te lo pierdas, porque la segunda transcurría en Alemania en los años 30!

*¿Cómo conseguía el ambiente de Londres?*

Pues muy sencillo. Usaba unos objetivos de grandes angulares que echaban los edificios atrás en la pantalla. Luego tenía unos figurantes de pelo largo, como yo, por ejemplo. ¡Por tanto, pelos largos más gran angular equivale a Londres!

*¿Y salía?*

Un poquito. Jesús era muy hábil en esto y yo aprendí mucho de él. Luego fuimos a Barcelona y filmamos algunos planos de recurso —como los tranvías que pasaban— para rellenar los huecos de reconstrucción de nuestro Londres.

*¿Y cómo es que escribes tú el guion de la segunda película?*

También es muy gracioso. Me dice un día Jesús “Vamos a hacer la segunda película sobre Frankenstein, pero tenemos un problema: aquí no hay ambientación posible para la Alemania de los 30”.

*¿Como si hubiera tenido para la de Londres!*

Entonces, Jesús me dice que mientras ellos siguen rodando, yo me quedara por las mañanas en el hotel para escribir un nuevo guion. Dice: “creo que si cambiamos Frankenstein a Dr. Mabuse y cambiamos Alemania a California, todo se arregla. Esto se parece más a California que a Alemania”.

*Así que os pusisteis con las manos a la obra.*

Escribí el guion *La venganza del Dr. Mabuse* (1971) en una semana y poco más. Le pasaba a Jesús el material que escribía todos los días a la hora de comer. Lo miraba con Nicole, y me decían que estaba quedando muy bien.

*¿Cambiate todo el guion de Frankenstein?*

Sí. Y todo pasaba en California. Para el final cambié el castillo de Frankenstein (en llamas) por una pila atómica o reactor que explotaba. Le pregunto a Jesús qué tal le parece. Dice que bien. Le pregunto, “pero aquí no hay pila atómica ni nada parecido”. Y me dice que es muy sencillo. Encontramos un depósito de agua allí en el mismo hotel. Lo tenían, creo, como una fuente alternativa para suministrar agua. Entonces, pide a Ricardo que dibuje unas maquinarias en la pared de fondo. Pone los objetivos de gran angular, dejando el fondo de dibujos desenfocado, puso unas luces en el agua, un poco de vapor por allí y ya está. La pila atómica ya estaba hecha.

*Así que aprendiste mucho de Jesús.*

Mucho, y lo más básico: como es todo posible en el cine si echabas un poco de imaginación. ¡Hombre, Jesús echaba demasiada imaginación!

*Entonces termina el rodaje y volvéis a Madrid.*

Sí, pasa un tiempo. Para entonces *El muerto hace las maletas* ya estaba montada. Un día Jesús me habla muy serio de que le había salido el rodaje de una película en Brasil, y que yo terminara *El muerto hace las maletas*. El trabajo que quedaba era la mezcla y poner la música. Entonces me deja unos discos de derechos universales y me dice que los escuche y que elija las piezas que más me gusten y las ponga en la película y ya está.

*Entonces, hiciste de todo.*

De todo. Tú fijate qué clase magistral de cine en tan poco tiempo. Todo transcurría en un solo año. Creo que era 1971. Me encontré que era un recién llegado al cine y había hecho de todo: había escrito el guion, había hecho de script y efectos especiales, había hecho un montón de papeles de película, había asistido en el montaje final, y ahora era el que ponía la música y hacía la mezcla. ¿Qué necesidad había ya de Escuela de cine?

*¿Y sigues con Jesús Franco?*

No. Aquí termina mi historia con Jesús Franco. La última imagen que tengo de él es un poco romántica y triste. Le he visto muchísimos años después. Ya estaba mayor y estaba con su actriz y pareja Lina Romay. Se había separado de Nicole, su primera chica con quién yo me llevaba muy bien y era muy elegante, inteligente y bella. No era aquel Jesús que conocí. No sé. Prefiero recordar aquel Jesús de 1971.

*¿Cómo surgió la idea de adaptación de la novela de Camilo José Cela publicada en 1942, La Familia de Pascual Duarte?*

Bueno. Esto es ya mi último trabajo como guionista. Estamos hablando de 1976. Yo había hecho *Pastel de Sangre* y unos cortometrajes. Entonces Querejeta nos llama a Ricardo Franco y a mí para adaptar la novela de Camilo José Cela cuyos derechos acababa de conseguir. Era un trabajo difícil. Aquello era la novela más importante de posguerra española. De salida, la película tenía mucha audiencia y así fue.

*¿Cómo lo hicisteis?*

La verdad es que al final nos adaptamos a la idea de Querejeta, que era algo abstracta. El personaje de Cela era político, amargo y extremadamente negativo. Mas que nada por sus orígenes y por su entorno. Se trataba de un cacique tirano de un pueblo tétrico. A Querejeta no le hacía mucha gracia esto y quería, sin perder el contexto del pueblo, adornar un poco al personaje con aquel aire que yo llamaría de “izquierda ingenua”, según el cual el personaje es al fin y al cabo un trabajador y por tanto, posee virtudes políticas. Una manera para llevar el guion hacia una neutralidad que no tenía nada que ver con la novela de Cela. Había incluso una huelga revolucionaria en la película y todo.

*La película Pascual Duarte (1976) fue polémica, sobre todo fuera de España. En Londres, dicen que los espectadores salían de la sala como señal de protesta al exceso de violencia en la secuencia que matan a la mula. ¿Esto estaba en el guion?*

Sí, y está en la novela de Cela. Yo, de verdad, no estaba de acuerdo absolutamente con la salvajada de matar al animal en el rodaje. Era como intentar encontrar una cosa muy realista, o provocar el malestar del espectador, o algo por el estilo. Pero hay mil maneras de conseguir esto. Los trucajes son para estos momentos. Además tampoco se consigue en la pantalla este realismo.

*¿Este ha sido el último guion que escribiste?*

Sí. Aunque había escrito entre tanto alguno más. Por ejemplo, participé en *El hombre oculto* (1971), la película de Alfonso Ungría, en la redacción del guion y en todo el proceso del rodaje también. Escribí otro guion con Luis Revenga —que era de los chicos de Griffith— un guion que se llamaba *Crisis mortal* (*La sombra de un girasol*) de 1970. Eran películas modestas y todo lo hacíamos entre amigos.



# DE LA PASIÓN AL CINE

## A LOS CORTOMETRAJES

---

*En tu primer cortometraje Circunstancias de Milagro, necesitabas el apoyo técnico. Tú venías de escribir sobre el cine y tenías mucho conocimiento teórico ya que eras un audaz cinéfilo. ¿Cómo conseguiste esto?*

Me ayudó como director de fotografía el hermano de Gonzalo Suárez, Carlos. Era fotógrafo, de cámara, y aquello era su primera experiencia en cine.

*¿Esto era la primera experiencia tuya de rodaje?*

No. Gonzalo Suárez antes había hecho un corto cuya fotografía fue a cargo de su hermano Carlos y dónde yo intervine. El título era *Ditirambo vela por nosotros* (1967). Era una historia imaginativa de un detective que escucha ruidos raros en una casa y va en su busca.

*Entonces te animaste a hacer tu propio corto.*

Exacto. Termina el rodaje, y lo monté en la ventana, mirando las tomas a contraluz y mediante ayuda de unas tijeras y pegamento.

*¿Circunstancias de Milagro ha sido fundamental en tu carrera?*

Lo vio mucha gente y entre ellos Víctor Erice y Elías Querejeta. Creo que ha sido fundamental para que Querejeta me llamara para el guion de *Pascual Duarte* y luego para *Las palabras de Max* (1978).

*¿Qué es Buho Films que tanto viene en tu biografía?*

Es ahí cuando después de mi primer cortometraje fundamos con Ricardo Franco una productora llamado Buho Films.

*¿Ricardo también había hecho su primer corto?*

Sí, llamado *Gospel* (1969). Era muy bonito, algo de corte *Slaps-tick* a la americana. Contaba la historia de un asesino con mucho

humor. Él mismo actuaba como protagonista y la música de la película consistía en una pieza de banjo que también tocaba él mismo. *Góspel* le valió para que le llamará también Querejeta para *Pascual Duarte*.

*¿Cómo conociste a Ricardo?*

Ricardo, como te comentaba, trabajaba para su tío Jesús, pero quería hacer su propio cine. Entonces se había enterado de que habíamos hecho películas y vino a una de las proyecciones, y allí es donde nos conocimos. Con Ricardo éramos mucho más efectivos que con el resto de la gente que nos rodeaban. Decidimos fundar nuestra propia productora.

*¿Teníais algún ahorro, financiación, o algo?*

Nada. Cero. Ambos vivíamos en la casa de nuestros padres. La idea era fundar la estructura burocrática para hacer oficial estos cortometrajes, legalizarlos de alguna manera para darles vida, o si acaso, recibir ayudas ministeriales.

*¿Estas eran automáticas en el caso de los cortometrajes?*

No. Las ayudas dependían de si el cortometraje había ganado premios en algún festival y de algunas otras condiciones que no me acuerdo. Eso sí, había que pasar los cortos por la censura.

*¿Habéis tenido que cambiar algo para la censura?*

No. Se nos ocurre algo mejor. En *Circunstancias de Milagro*, un actor aparece al final disfrazado de la imagen ultra-católica del Sagrado Corazón. Dijimos: y si lo enviamos al festival de cine religioso y valores humanos de Valladolid ¿qué va pasar? Este festival ahora es la famosa Seminci. Pensamos que podíamos decir que nuestros cortos cumplen estos valores, especialmente los religiosos.

*¿Qué ventaja tenía esto?*

El festival tenía su propia censura. Pasando esta censura, ya no hacía pasar falta la censura oficial del Ministerio. El censor del Festival era el director del mismo y era un cura jesuita. ¡Más jesuitas!

Él había traído las películas de Bergman a España, eso sí, cambiando algunos diálogos en doblaje para que hablaran de Dios y todo eso.

*¿Y coló?*

Cambié el título: *El Camino del cielo* (1971). Lo copiamos a 35mm. y el resultado fue que la calidad de la imagen disminuyó drásticamente. Pensamos que tampoco estaba mal ya que a lo mejor el cura se aburre y deja de ver la película antes de llegar al final y a la imagen del Sagrado Corazón. Y así fue, pasó la censura y apareció en el Festival de Valladolid en 1972.

*Y ganó la Espiga de oro, que equivale al mejor cortometraje.*

Esto no lo esperaba nadie, ni yo. Sucedió gracias a un miembro del jurado que era francés y que se empeñó en que este corto tenía que ganar el premio. Le habían dicho que era técnicamente mala y él defendía que también los primeros cortos de Godard y Truffaut eran técnicamente malos, que esto no tenía nada que ver. Había que valorar el talento. ¡Gracias, estés donde estés, amigo francés!

*¿Y recibes la ayuda económica de Ministerio?*

Habíamos sorteado la censura y ganamos la mayor subvención que existía para los cortometrajes. Por lo tanto, la operación fue redonda.

*¿Y Góspel tuvo la misma suerte?*

Mandamos a *Góspel* a un festival que estaba nada menos que en la India. No ganó nada, pero pasó la censura especial para el envío a los festivales internacionales. En todo caso, *Góspel* no tenía nada que nos preocupara. El protagonista era malo, pero terminaba pagando por sus crímenes en el terreno cómico, por tanto, no era nada censurable.

*¿Recibió alguna subvención?*

Esto tiene una historia graciosa. A *Góspel*, naturalmente por el hecho de haber sido aceptado en un Festival, le habían concedido una subvención. Pero, de repente, nos encontramos que le deniegan



la ayuda. Pedimos explicaciones y nos convocan en el Ministerio de Información. Nos vamos allí y nos llevan ante nada menos que el propio jefe de la censura. Nos recibió y nos dijo que ¡si creíamos que son tontos!

*¿Y eso?*

Éramos unos chavales y estábamos asustados. Y le decimos que no tenemos ni idea de lo que habla. Nos pregunta “¿Cómo se titula la película?” Decimos “*Góspel*”. Nos dice “y de qué se trata”. Decimos “pues un niño malísimo que al final termina siendo castigado”. Y dice “¿Qué quiere decir *Góspel* en Inglés?”

*¡Evangelio!*

Exacto y esto era su problema. En la vida a Ricardo se le había ocurrido esto. Le había hecho gracia el nombre. Venía de la música *Góspel* y nada más. No tenía nada que ver con la vida de Cristo. Pero vamos, se quedó sin subvención.

*Tú con tu subvención haces el segundo cortometraje.*

Y se titula *Aspavientos* (1969). Es en 35 mm. y creo que una copia debe estar en la Filmoteca.

*¿Por alguna razón en especial lo rodaste en 35mm.?*

No. A Ricardo le debían dinero en una productora dónde había trabajado junto con su tío. En lugar de dinero le dieron unas latas de negativos de 35mm. con los que él rodó *Góspel* y yo rodé *Aspavientos*.

*Aspavientos tuvo un proceso normal, ¿no?*

Sí, sí. Era de 20 minutos. Pasó por la censura, recibió su subvención y pasó a la proyección en el cine California.

*¿Cómo llegaban vuestros cortos a la proyección en cine? ¿Aprovechabais las grietas de la ley de cuota de pantalla?*

No. Todos los cines entonces estaban obligados a pasar unos cortometrajes antes de inicio de un largometraje, cosa que desafortunadamente ya no funciona así.

*¿Entonces no había problema de proyección?*

Sí que había. Lo difícil era como convencer a un exhibidor normal que aceptara nuestros cortos. Pensaban que eran espantosos y aburrirían a los espectadores. El único que aceptaba estos cortometrajes, como los míos, era el cine California que trabajaba con Alta Films. Alta Films importaba, entre otras, películas de cine soviético. Me acuerdo que pusieron mi corto antes de *Iván el Terrible* (1944) de Eisenstein. ¡Menudo programa doble! ¡Pobres espectadores!

*Entonces llegamos al tercer cortometraje tuyo titulado Amo mi cama Rica (1970).*

Volví a 16mm. y lo hice en color. Tuvo más suerte que *Aspavientos*. Gustó más al público. Era una idea de Jaime Chávarri y trataba de un chico que no salía de la cama. Vivía muy bien allí y no quería dejarla.

*Trabajan Emma Cohen y un actor que se llama Alejandro López.*

Y el propio Ricardo. Alejandro López tocaba la flauta y venía del mundo del jazz.

*¿Tuvo éxito?*

Lo pasaron en unas salas que entonces se llamaban de arte y ensayo. Eran sitios exclusivos dónde proyectaban películas subtituladas y en versión original por primera vez en España. Trabajaban con distribuidores como Alta Films. Estrené *Amo mi cama rica* en el cine Palace, que era una pequeña sala en el hotel Palace. La vio mucha gente, habría opiniones para todos los gustos.

*¿Allí coopera con vosotros Waldo Leirós?*

Creo que escribimos el guion entre Jaime Chávarri, Waldo y yo. Por cierto, el protagonista de *Aspavientos* era Waldo. Luego dejó el cine y se fue a la India.

*¿Qué pasó con Buho Films?*

El siguiente proyecto de Buho Films era un largometraje. Lo dirigió Ricardo y se titula *El desastre de Annual* (1970). Lo hicimos

en coproducción con Films 59 que era de Pere Portabella. Films 59 tenía buena reputación ya que había participado en proyectos como *Viridiana* (1961). Pere era bastante mayor que nosotros, de Barcelona, y amante del cine de vanguardia. Yo interpreté el papel de un ciego que vende loterías por la calle.

*¿Qué pasó con Ricardo en el Festival de Benalmádena de 1969?*

Participamos con *El desastre de Annual* en el festival y se dio un premio a la película. El caso es que cuando Ricardo fue a recibir el premio, el público se dividió en dos: los que abucheaban la película y los que la aplaudían. Entonces a Ricardo no se le ocurre otra cosa —y muy propia de él, desde luego, porque era muy vehemente— que levantar el brazo con el puño cerrado hacia los que abucheaban. Quizás pensaba que aquello era por razones políticas. Entonces se levantó un señor mayor en la audiencia y gritó ¡Comunistas! Y alguien llamó a la policía y se llevaron a Ricardo.

*¡Vaya! ¿Y qué pasó después?*

Entonces detrás de Ricardo, que lo lleva la policía detenido, salen Antonio Drove y Víctor Erice para intentar sacarle. A su vez, la policía les detiene encerrándoles junto con Ricardo. El resto decidimos encerrarnos en la sala pidiendo la libertad de Ricardo.

*¿Cómo terminó la cosa?*

Sencillo. Nos quedamos toda la noche y no hay señal de libertad. Al día siguiente llegó la policía, abrió las puertas y a golpe de porras nos desalojó de la sala y de las calles adyacentes, bajo la mirada en las ventanas de los turistas alucinados. Pusieron en libertad a Ricardo y al resto. Todo se arregló con una multa por orden público.

*¿El desastre de Annual también fue estrenado en el cine California?*

Sí. Allí y en otras salas de cineclubes, pero no tuvo éxito. A nadie le gustó. Era demasiado *amateur* y aburría a los espectadores. No estaba conseguida.

*El episodio que dirigiste en Pastel de Sangre, titulado Víctor Frankenstein es tu siguiente película y de alguna manera podemos definirlo como un medimetraje de corte profesional. El equipo es profesional, hay una productora de cine detrás e invitas a actores profesionales también. ¿Cómo fue esto?*

Todo empezó en el mismo festival de Benalmádena y durante el espectáculo de detenciones de Ricardo y el encierro. Nos hicimos amigos de Francesc Bellmunt y José María Vallés que eran de Barcelona. Contactaron con Jaime Chávarri y conmigo poco después y dijeron que estaban interesados en hacer una película cooperativa formada por cuatro episodios, dirigidos por ellos y nosotros, una especie de Madrid-Barcelona. La idea de Bellmunt era que hiciéramos una película de terror. Ahora esto está muy visto pero entonces fue toda una novedad.

*¿Y quién lo financiaba?*

Ellos. No cobró nadie nada, excepto el director de fotografía que entonces era el mejor de toda España, Luis Cuadrado.

*¿Y el reparto tampoco cobró?*

No. En mi caso, yo convencí a Marisa Paredes, Charo López y Eusebio Poncela que eran amigos míos. Les llevé desde Madrid y no cobraron nada.

*¿Cómo es que les conocías?*

En el pub Santa Bárbara, aquí en Madrid en la calle Fernando VI. Era lugar de reuniones de los actores y gente de cine. Allí íbamos de copas de vez en cuando e hicimos muchas amistades. Allí conocimos a Elías Querejeta, Víctor Erice y muchos actores.

*La casa de la película es muy interesante. Tiene un aire a lo Edgar Allan Poe.*

Era propiedad de una familia argentina. Estaba a las afueras de Barcelona en un sitio apartado. Era un sitio perfecto para el ambiente de la película. La familia vivía en medio del campo, en medio de la

nada, no había carretera de acceso. Era un sitio muy extraño. La verdadera película habría sido sobre esta familia y la casa.

*¿Porque había tanto interés en el cine de terror, especialmente Frankenstein?*

A mí personalmente me gustaba el género de terror. Ahora ya no, porque la historia de los vampiros ha llegado a un nivel de desgaste que es infumable. Pero entonces la idea de Frankenstein me atraía mucho.

*Victor Erice también lo usa en El espíritu de la colmena (1973). ¿Tenía que ver contigo?*

No. Aunque me acuerdo que me llamó Querejeta y me hizo una pregunta críptica sobre el Frankenstein que estaba haciendo en Barcelona. Luego me di cuenta que están escribiendo el guion con Erice y era para no duplicar la historia.

*Dices en una entrevista que la censura elimina la escena final de la película cuando Frankenstein se acuesta con el cadáver de su víctima...*

Sí, con el personaje que interpretaba Marisa Paredes. Reconozco que aquello era un poco fuerte, pero es que Frankenstein no distinguía entre lo vivo y lo muerto.

*Claro, y así quitaron la monstruosidad del personaje y por tanto el significado de la película.*

Y lo hacían de la manera más burda posible. Cortaban el trozo de la película que no les gustaba y lo dejaban en la mano del productor. Algunas veces, los productores recibían cartas, una hoja en blanco sin membrete, donde se describían las escenas que deberían eliminarse de las películas.

*Para escapar de la responsabilidad...*

Y para que no termine en un periódico extranjero.

*Los personajes de esta parte de tu filmografía están extremadamente solos. Marisa Paredes abre su casa a Frankenstein porque se siente sola. El chico que no sale de la cama y las muy recurrentes miradas desde la ventana. ¿Crees que esto es sintomático, por el contexto de tardofranquismo y el deseo de la comunicación?*

Sí, puede que sí, y seguro que también por mis circunstancias personales.



# LA TELEVISIÓN Y LOS TURBULENTOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN

---

*Estamos en los años 1972-73 y comienzan tus trabajos para televisión.*

Bueno, no fue tan repentino el contacto con la televisión. Ya te he contado que antes había adaptado *Las noches blancas* (1848) de Dostoievski para televisión, que lo dirigió Josefina Molina, y luego la adaptación de la versión original del *Círculo de tiza caucasiana* (1948) de Brecht que no se realizó, afortunadamente, porque los espectadores se habrían suicidado de lo aburrido que era.

*¿Cómo es que decides trabajar para la televisión?*

Yo quería entrar en el cine y había hecho *Pastel de sangre*. El hecho es que llegamos a 1972 y me encuentro con que de algo hay que vivir, me refiero profesionalmente. Me había independizado de mis padres, había pedido un préstamo para alquilar un apartamento pequeño y comprar un “cohecillo”.

*¿Entraste a través de Juan Tébar?*

No, fue a través de Pedro Erquicia, que era un profesional periodista de la televisión. Le habían encargado un programa informativo al estilo de *60 minutos* del canal norteamericano CBS. Se trataba de un programa semanal en el que las actualidades se comentaban con unos reportajes más largos. De aquí nace *Informe Semanal* (1973-).

*También entra en Televisión Española (TVE) un grupo de tus amigos: Ramón Gómez Redondo, Antonio Drove, Jaime Chávarri...*

Sí. Pero son cosas separadas. Ellos empezaron con lo que en la televisión denominaban “filmados” con la serie *Pintores del Prado* (1974), donde yo no intervine en absoluto.



*¿Entonces tu colaboración con Informe Semanal fue antes de los “filmados”?*

Sí, sí. Este es el punto de partida. Pedro me ofreció incorporarme como realizador de reportajes. Entonces no había vídeo. Filmábamos en blanco y negro y en 16mm. que era perfecto para la televisión.

*¿Cuál era tu función como realizador de reportajes?*

Yo dirigía a los operadores de cámara para grabar los planos que me parecían mejores y después los montábamos para que los reportajes tuvieran dinamismo.

*La primera edición de Informe Semanal fue en marzo de 1973. ¿Te acuerdas de tu primer reportaje?*

Perfectamente. Era sobre una exhibición de Ballet Ruso en Madrid. De lo que no me acuerdo es si lo emitieron en esta primera edición o después.

*También hay indicios de que estaban contentos contigo.*

Ceo que sí, pero mi trabajo en *Informe Semanal* fue muy corto. Y aquí entra Juan Tébar, como mencionaste antes.

*¿Dónde trabajaba Juan?*

Él era uno de los guionistas de un programa que se llamaba *Los libros* (1974-77). Era un programa en el que se presentaban libros de escritores importantes. El formato era el siguiente: un personaje ilustre de la Real Academia presentaba el libro durante unos minutos, y después había un documental dramatizado sobre el tema.

*¿Juan te llamó para el trabajo de ficción?*

Él era muy amigo de algunos importantes directivos progresistas de TVE, digamos los que estaban cerca del espíritu reformista que luego mostró Adolfo Suárez. Juan había escrito un guion sobre Edgar Allan Poe llamado *Poe o la atracción del abismo* (1973) y propuso a estos directivos que yo dirigiera el capítulo y ellos lo aceptaron.

*¿Cómo te las arreglaste con Informe Semanal?*

Nada, me acerco a Pedro Erquicia y le digo, lo siento, te vas a quedar sin realizador, me voy a dirigir ficción que realmente es lo que me interesa.

*El capítulo recreaba algo de La caída de la casa Usher (E.A. Poe, 1839).*

No solo esto. Era un guion de una hora de duración. Habían varios cuentos más. *La casa Usher*, ocupaba el último cuarto de hora del capítulo. El resto era una combinación de *El pozo y el péndulo* (1842) y varios cuentos más de Poe y, por supuesto, había algo de la terrible biografía del propio escritor. Había que rodar en dos semanas. Es decir, a toda prisa. Era una hazaña técnica. No entiendo cómo lo hice. Era mi primera película de verdad.

*En el capítulo de Poe es visible un gran salto estético hacia delante. No tiene nada que ver con tu episodio de Pastel de Sangre. Es mucho más profesional, con un estilo propio ¿Cómo lo conseguiste?*

Tuve la suerte de tener a un director de fotografía llamado Cecilio Paniagua que tenía entonces setenta años y era, quizás, el mejor director de fotografía de toda la historia de cine español. Yo tenía veintisiete años, recién llegado a la tele, voy al rodaje y lo tengo al lado. Para que nos entendamos, *Pastel de sangre* era obra de un jovenzuelo que quería inventar la pólvora, y esto era un trabajo totalmente diferente, puesto que era un encargo profesional en todos los sentidos.

*¿Cómo fue tu relación con Paniagua?*

Él era extremadamente amable y paciente. El primer día de rodaje, llegué al *set* y le propuse un plano secuencia muy complicado con cambios de eje durante su desarrollo. Él no me dijo nada, iluminó la escena y rodamos. Ahora habría hecho el plano secuencia mucho más simple, pero entonces no tenía experiencia. Luego me confesó que aquel día había pensado: ¡ha llegado otro de la tele que no tiene ni idea de cine! Pero luego vio que sí sabía lo que quería hacer y nos llevamos divinamente en varios de aquellos programas. Era muy generoso e inteligente.

*¿Rodabais en 35mm.?*

Sí, y en versión muda. Luego se doblaba la película.

*¿Alguna vez Cecilio Paniagua te enseñaba algo?*

Jamás directamente. Él era muy prudente. Además, se dio cuenta pronto que yo tenía muy claro lo que quería, y poco a poco nos adaptamos de tal manera que tan solo con la mirada nos entendíamos. Y cada jornada de rodaje era una clase particular de cine que él me daba, sin querer dármela. Aprendí de él las nociones básicas de la puesta de escena, movimientos de cámara y planificación que en ninguna escuela de cine enseñan.

*¿El había empezado el cine antes de la guerra ¿verdad?*

Bueno, él había empezado con la fotografía (foto fija) antes de la República. Era hijo de un ferroviario de Almería, es decir de origen muy humilde. Conocía a Dalí y a Buñuel porque iban a sus exposiciones de fotografía y les resultaba interesante su estilo. Tenía un talento visual impresionante. Luego durante el franquismo había trabajado con los mejores directores de cine. Todo el mundo de cine le apreciaba y quería trabajar con él. Tuve una gran suerte de cruzarme con él.

*Aquellas escenas de noche y de claroscuros son impresionantes.*

Sí, es verdad, era él que lo había conseguido.

*Los dos erais freelance, ¿no?*

Todo el equipo era *freelance*, ninguno trabajaba para TVE.

*¿Qué tal la reacción de los directivos de TVE?*

Todavía no estaba montada la película y ya lo que ven les encanta. Me dijeron que esto es lo que hay que hacer para sacar el programa del estatismo. Que mi versión era mucho más dinámica y atractiva que los habituales programas anteriores, llenos de entrevistas. Aquí, en cambio, había una ficción muy próxima al cine de terror y a todo aquello que había hecho hasta entonces.

*Claro, por eso Juan Tébar quizás te había propuesto para el capítulo de Poe.*

No sé. Supongo que creyó en mí. Siempre se lo agradeceré. El hecho es que todavía no estaba montado el capítulo de Poe, y me mandan a rodar otro capítulo basado en otro guion que había escrito Juan Tébar y que es nada más y nada menos que *Moby Dick* (1851) de Herman Melville.

*¿Y trabajas también con Paniagua?*

Sí, por segunda vez. Hay una tercera.

*¿Es en realidad una versión sin ballena de Moby Dick?*

Claro, fue lo primero que me pregunté. Dios mío qué hago con la ballena. Pero cuando leí el guion me di cuenta que no se trata de una adaptación de *Moby Dick*, sino de las relaciones entre Melville y su amigo Nathaniel Hawthorne. De hecho, se titulaba *Un hombre contra el sol* (1974) y *Moby Dick* era el subtítulo. En realidad, se trataba del fracaso inicial de *Moby Dick* y el problema moral de Melville a raíz de ello, y de ahí las conversaciones con su amigo.

*No hay ballena pero sí que había escenas de barco que están muy bien filmadas. ¿Cómo las conseguisteis?*

Pues sin agua. Este barco fue construido totalmente en un plató de televisión. Era obra de un decorador muy bueno, Palmero, que trabajaba para la televisión. Construyó el barco con un presupuesto que superaba el resto del capítulo.

*¿Y eso?*

Cosas absurdas que ocurrían en la tele. El departamento de decorados y carpintería era diferente de los “filmados” y así los presupuestos no se solapaban.

*Las secuencias del barco son fascinantes.*

Era cosa de Paniagua. Él estaba muy acostumbrado a estos rodajes en estudio. Había trabajado durante el franquismo en un sinfín de proyectos. Incluso había filmado en Alemania, quizás en aquellas

películas que hacían con los nazis. Entonces iluminó el barco y nos llamó para que lo viéramos. Era impresionante, un barco iluminado en el medio de un plató y el resto del plató en la oscuridad. Rodamos esto y nos vamos a Fuenterrabía para rodar unos exteriores. Entonces nos llaman desde el laboratorio para darnos la enhorabuena. Decían que están boquiabiertos, que como habíamos conseguido aquella imagen tan bonita. Lo vio Querejeta y quiso contratar a Paniagua de manera exclusiva. Pero vamos, aquello no llegó a realizarse por un final triste que esperaba a aquel maestro de fotografía.

*¿Por qué en los créditos de Moby Dick aparece tu nombre como E. Martínez?*

Porque me detuvo la policía política a finales del rodaje y estuve en la cárcel por unos días. Por lo que no quisieron arriesgarse poniendo mi nombre completo.

*¿En la cárcel? ¿Y eso?*

Fue una incidencia muy divertida. Según se mire, claro. Era un sábado por la noche y yo acababa de volver de la Sierra —donde rodábamos unas escenas exteriores de *Moby Dick*— para acudir con mi mujer a un concierto de *jazz* que habían organizado unos amigos en la Ciudad Universitaria, aquí en Madrid. Aquello coincidía con el famoso proceso político 1001 (proceso 1001/72 del Tribunal de Orden Público), en el que juzgaban a todos los directivos de Comisiones Obreras (CCOO). Vamos al concierto, y al salir, vemos que la policía elige a dedo entre los espectadores y los van deteniendo según les parece hasta llenar dos furgones. Nos detuvieron a mi mujer y a mí y nos llevaron a la Dirección General de la Seguridad.

*¿Pero detenían así de caprichosamente?*

Era una forma absurda de represión. Así infundían miedo y controlaban a su parecer las posibles reacciones del público contra el juicio de la dirección de CCOO. Era una rutina del sistema. En todo caso podían mantener a los detenidos durante 72 horas porque era legal.

*¿Llevabas pelo largo?*

Sí, y por tanto era sospechoso. Llevaba pelo largo y un anorak de aviación, que abrigaba mucho. Fue una suerte porque luego en la cárcel de Carabanchel hacía mucho frío.

*¿Era invierno?*

El concreto era en diciembre de 1973.

*¿Pero por qué te llevan a la cárcel?*

Bueno, decían que tenía antecedentes políticos contra el régimen de Franco y tengo que pagar una multa de 150.000 pesetas (900 euros), y que si no dispongo de ese dinero, directamente me llevarían a la cárcel. Pero aunque hubieras llevado el dinero encima — que era mucho dinero— no podrías pagar así como así, ya que tenías que hacerlo en unos papeles oficiales llamados Papel de Pagos del Estado que vendían en los estancos. Total, que todo era parte de un espectáculo absurdo y cruel. En todo caso, me toman declaración. Hice corregir lo que había redactado el agente, ya que había escrito lo que no había dicho yo: que he estado en manifestaciones y cosas así que eran absolutamente falsas. Les dije que lo tienen que corregir y lo corrigieron.

*¿Tenías antecedentes?*

Es otra historia también absurda. Fue antes del rodaje de *Pastel de Sangre*. Yo vivía en Barcelona y también había otro juicio muy famoso iniciado en 1970 contra la banda armada ETA (Euskadi Ta Askatasuna) llamado Proceso de Burgos. Fueron condenados a muerte. Aquello tuvo una resonancia internacional brutal y al final les conmutaron a cadena perpetua. Yo vivía en la casa de una cantante conocida llamada Guillermina Motta. Aparece allí una noche Joan Manuel Serrat y dice que mañana hay un movimiento en Barcelona y habla del plan de ir al monasterio de Monserrat y encerrarse en señal de protesta contra el Proceso de Burgos. Guillermina dijo que se apuntaba. Jaime Chávarri —que estuvo allí también— y yo dijimos que iríamos. Monserrat estaba repleto de gente. Hubo discursos de mucha gente y entre ellos el abogado Juan María Bandrés.

Salió la noticia incluso en el *New York Times*. Estuvimos allí una noche y lo pasamos bien. Allí estaban todos los amigos y el equipo de *Pastel de Sangre*, e imagínate, toda la noche de juerga.

*¿Y os detienen?*

No, ¡qué va! Simplemente al salir nos enfrentamos con un policía sentado detrás de una ridícula mesita pequeña que nos pedía nuestros carnés de identidad.

*¿Y esto es el antecedente?*

Sí, y no termina aquí. Volvimos a Madrid y nos llamaron a Jaime y a mí desde la Dirección General de Seguridad, nada más ni menos que el jefe de la policía política, para unas declaraciones. Me preguntó que de qué se hablaba allí, y si es verdad que estuvo allí el abogado de los etarras. Le dije que no conozco a este señor, que es cierto que allí se habló de cosas pero no me había enterado de nada porque todos hablaban en catalán. Se enfadó un poco y me dijo que me fuera. Al salir me preguntó por mi pasaporte y le dije que no lo llevaba encima. Me dijo que lo trajera al día siguiente.

*¿Para qué quería tu pasaporte?*

Para confiscarlo. Entonces a la mañana siguiente no voy y escondo mi pasaporte. Dos días después me voy al rodaje de Jesús Franco. La policía viene a mi casa en busca de mi pasaporte.

*Entonces salvaste el pasaporte.*

Entonces sí, pero después me quedé sin pasaporte un montón de años. Resulta que un poco más tarde expira mi pasaporte. Voy a pedir la renovación. Entrego los papeles y no me dan ningún justificante. Y cuando vuelvo a preguntar por mi pasaporte, durante meses enteros, me dicen que no había llegado.

*¿Y qué hiciste?*

Un día que estaba hasta las narices escribo una carta al Director General de Servicio Exterior de la Dirección General de Seguridad y le pido una cita. Me dan la cita, quizás porque era director de cine

y ellos esperaban un señor serio vestido con traje y corbata. Voy a su despacho y es totalmente a lo Hitchcock lo que te voy a contar: era un hombre muy mayor y ¡era alemán!

*¿No sería un nazi afincado aquí!*

Vete tú a saber. Pensé eso exactamente. Hablaba como el actor aquel de las películas franquistas: Gerard Tichy. No me dio la menor explicación. Un hijo de puta de los muchos que había en la Puerta del Sol.

*Volvemos a Un hombre contra el sol Moby Dick y tu detención en diciembre de 1973. ¿A tu mujer también le detuvieron?*

A ella la soltaron a los tres días, ya que no tenía antecedentes. Se marcha directamente a casa y forma una especie de comité de crisis. Llama a Cristina Almeida y a mi hermano, que eran abogados del partido comunista, para encontrar una solución. A mí y al otro detenido nos llevaron a la cárcel de Carabanchel. Fuera estaba nevando. Hacía mucho frío. La cárcel no tenía calefacción, claro. Nos dan solo una manta vieja y rota. Había un negocio de mantas en la cárcel: daban mantas rotas y viejas, para que compraras una buena. Todo el negocio lo controlaban los presos. Menos mal que llevaba aquel anorak del rodaje.

*¿Conocías a la otra persona que llevaron contigo a la cárcel?*

Era Fermín Cabal, el escritor de teatro. Era muy joven y tenía obras minoritarias de mucho éxito. Nos mandan a los dos a las celdas de aislamiento. La norma era que al llegar a la cárcel te mandaran al aislamiento durante cuatro días. En la celda nos encontramos con dos personas más, que eran hombres trajeados y con abrigo, y que eran del Opus Dei.

*¿Qué hacían allí?*

Habían hecho una estafa en una cafetería en la calle de Cea Bermúdez.



*Lo pasaste mal, supongo.*

Pues no tanto, ya que ocurrió una cosa histórica el día siguiente. Después del desayuno, estábamos los cuatro en la celda, aburridos y sin saber qué va pasar. De repente, alguien abrió la puerta y gritó: ¡Han matado a Carrero Blanco! Y cerró la puerta de golpe.

*Ah, sí, claro, eso fue el 20 de diciembre de 1973.*

Los dos hombres del Opus estaban totalmente desmoralizados, ya que Carrero era el presidente del gobierno y el que sostenía al Opus. Cayeron en una depresión profunda. De repente se abrió la puerta de la celda, el mismo hombre que era un interno, gritó: ¡que no! ¡que no! ¡Ha sido una explosión de gas! Los dos hombres del Opus suspiraron. ¡Menos mal! Un poco más tarde se abrió otra vez la puerta de celda y gritó: ¡qué sí! ¡qué sí! ¡Se han cargado a Carrero Blanco!

*Y aquello se convirtió en una crisis...*

Para empezar, a nosotros dos nos llevaron enseguida donde los políticos. No sé dónde llevaron a los de Opus. No volví a verlos en mi vida. El caso es que dejan despejadas las celdas de aislamiento, para lo que iba a venir: una avalancha de detenidos. La policía detenía indiscriminadamente a todo lo que pillaba por Madrid. Daba la impresión que detenían a todos los mayores de 15 años que veían por las calles.

*¿Cómo saliste de allí?*

Pues nada, mi padre paga la multa y yo salgo de la cárcel. Pero no creas que inmediatamente. Había tal follón con esto de Carrero que tardaron mucho en soltarme. El caso es que para la cena de Nochebuena estaba en casa.

*¿Mientras tanto Moby Dick seguía su curso?*

Sí, sí. Me dijeron que no puedo firmarlo con mi nombre ya que había estado en la cárcel. Lo firmé con E. Martínez. Me dejaron montar los dos capítulos, tanto este como el de Poe y se acabó la tele para mí. En todo caso, ahora que pienso que aquello de la cárcel,

fue una especie de suerte, ya que mi carrera en la televisión era tan fulgurante que seguramente, si no hubiera sido por la detención, me habría convertido en un director exclusivo de la televisión y no habría podido seguir mi carrera en el cine.

*¿Es por eso que vuelves a Informe Semanal?*

Exacto. Pedro Erquicia habla con ellos y vuelvo de donde venía antes.

*Pero también aquello era tiempo de cambios, como fue el famoso Espíritu del Doce de Febrero de Arias Navarro y su resonancia en Televisión Española.*

Sí, aquello era muy interesante. Por eso, quizás, me dejaron seguir trabajando allí. Había cambios en TVE: hubo cambios del Director General y fueron nombrados Chicho Ibañez Serrador como el Director de Programación y Juan Luis Cebrián como director de informativos. El último, como sabes, luego dirigió el diario El País. En todo caso, vuelvo a *Informe Semanal*, trabajo allí por una temporada. Me acuerdo que me enviaron al Festival de Cannes en mayo de 1974 para un reportaje.

*Vuelves a 16mm.*

Vuelvo a 16 mm. y tuvimos mucho éxito con el reportaje de Cannes de 74. Fui con Pedro Erquicia y allí me acerqué a los distribuidores y conseguí unos fragmentos publicitarios de las películas participantes. Luego, el último día, volví a TVE con todo el material y Pedro me transmitía por teléfono desde Cannes los resultados y monté el reportaje con trozos de las películas ganadoras. Parecía que lo hubiésemos hecho en Cannes sobre la marcha. Actualidad al minuto. El director de informativos nos felicitó por el éxito.

*¿Cómo era el ambiente de TVE en este tiempo? Hablamos de los últimos meses de franquismo y prácticamente todo el mundo esperaba la gran noticia.*

Yo viví todo esto de cerca en TVE. Como no tenía otra cosa que hacer, iba allí todas las mañanas. En vísperas de la muerte de Franco,

aquello era tremendo. Las primeras noticias llegaban a televisión, ya que había que preparar los telediarios con tiempo. Tenía que haber tiempo suficiente para manipularlos y todo esto. Era una especie de secretismo y había rumores en todas partes. Me acuerdo de uno de ellos que nos divirtió mucho, pero que resultó ser auténtico. Decían que habían operado a Franco en el mismo palacio de El Pardo y habían preparado una habitación como quirófano. El caso es que todos los plomos se habían fundido, y el palacio se había quedado a oscuras porque para iluminar aquel quirófano provisional, habían sobrecargado la red eléctrica. En aquella agonía del dictador, el pueblo ejerció un sadismo imaginario brutal. Un pequeño consuelo.

*¿Las noticias de El Pardo estaban clasificadas?*

Sí, y hasta el extremo que había un cuarto siempre cerrado, cuya llave estaba en la mano de un montador de confianza. Lo llamábamos la habitación de la moviola de Franco. De manera que las imágenes que procedían del Generalísimo, llegaban primero allí, el montador quitaba las imágenes no muy agradables, donde probablemente la debilidad de Franco por la enfermedad estaba muy clara, y preparaba una imagen limpia y positiva para la emisión.

*Dicen que en TVE había espías en todas partes, ¿no?*

Había uno que lo llamábamos “El Policía”. En realidad era un guionista de programas infantiles, pero en sus orígenes le habían mandado de la Dirección General de Seguridad a TVE para espiar y eso lo sabía todo el mundo. El caso es que con el tiempo había aprendido escribir y era ya guionista. Yo trabajé mucho con uno de producción que luego me enteré que era espía, pero del Ministerio de Asuntos Exteriores.

*¿El Ministerio de Asuntos Exteriores tenía un espía en TVE?*

Sí, sí, había de todas partes. Había otro del Ministerio de Presidencia. Allí nadie confiaba en nadie. Todos tenían que tener sus fuentes de información.

*Un poco después salió un artículo en la revista Cambio 16 en el que se desarrolla que todos vosotros erais parte de una conspiración para hacer un golpe de Estado en TVE...*

Aquello debe haber sido la fantasía de uno de estos espías. En el artículo había tal fantasía que no lo creía nadie. El caso es que nos habían nombrado parte de una conspiración antisistema, no solo a todos los directores que nos habíamos incorporado recientemente para realizar capítulos de programas nuevos, como *Los libros* (1974-1977)—que éramos Antonio Drove, Ramón Gómez Redondo, Chavarrí, yo y demás—, sino a los directivos aperturistas afines de Suárez que nos habían invitado a trabajar, que eran el jefe de programación de TVE y dos ejecutivos de la programación muy amigos nuestros. Pero el artículo era tan paranoico que daba risa. Decía que aquello era una infiltración de todos los “rojos” de España en TVE y eso era un intento de un golpe de Estado en la televisión. Atacaba a Ramón Gómez Redondo diciendo que era “rojo” y que nos había metido en la tele para conseguir el poder. Todo esto tenía que ver con la Transición y para desprestigiar a Adolfo Suárez. Lo gracioso es que esto sale un lunes, y al día siguiente viene corriendo el espía de Asuntos Exteriores con la revista en la mano y me pregunta muy preocupado: todo esto es mentira ¿no?

*Claro, le preocupaba que no se había enterado él.*

Exacto. El tipo que había escrito esto no se había preguntado cómo unos directores pueden ocupar TVE y dar un golpe de Estado. En todo caso, todo era mentira y calumnias excepto un acierto: uno de los directivos era de Comisiones Obreras y del Partido Comunista, de eso nos enteramos mucho después.

*¿Cómo era el ambiente de TVE en vísperas de la muerte de Franco?*

Era muy curioso. Había una inseguridad y un sentido de caos en todas partes. Todos sabían que Franco iba a morir un día u otro, pero nadie sabía lo que iba a pasar. Había miedos de comunistas y de todo. En 1974 fue la Revolución Portuguesa y esto añadía todavía más incertidumbre al asunto. Tú sabes que en estos años había cambios de Director General continuamente y esto habla de la inestabi-

lidad de TVE en todos los sentidos. Había una excitación en los pasillos de TVE, un fascinante nerviosismo que producía mucha risa. Era muy divertido y todos esperábamos que ocurriera algo.

*Cómo es que en este mismo año 1974 vuelves de Informe Semanal a Los libros. ¿Por el aperturismo y todo esto?*

Supongo que fue por eso. Porque los que llevaban el departamento de “filmados” eran aperturistas. En todo caso, me llamaron por otro programa que se llamaba *Cuentos y leyendas* (1968-1976). Y allí hice un capítulo llamado *Baalbec, una mancha* (1975), que es una adaptación del relato de Juan Benet. Era un guion complicado en cuatro tiempos. Un laberinto de narrativa. Pero pude darle forma, y la verdad es que ha sido lo mejor que hice para la televisión. De nuevo con Paniagua.

*¿De quién era el guion de Baalbec, una mancha?*

Era mío.

*¿Por qué elegiste Baalbek, una ciudad libanesa?*

Bueno, esto tenía que ver con el cuento de Benet. En un capítulo de la novela de Proust *En busca de tiempo perdido* (1913-1927) la mujer del protagonista termina en *Balbec* que es una región francesa. Era cosa de Benet que mezcla las ruinas de Baalbek con Balbec y sale el relato.

*El capítulo es fascinante. Un ejemplo de cómo la televisión era capaz de construir programas de calidad. Aquella narrativa potente y la estética...*

Claro, claro. Añade a todo esto el uso de la música. La ventaja que tenía trabajar en TVE era el acceso al archivo de música ya que TVE pagaba los derechos a través de un acuerdo. Usé para *Baalbek* un precioso y muy poco conocido vals de Schubert. Era un capítulo muy ambicioso para la tele. Quise hacer algo que me gusta, aunque no sé si lo conseguí, nunca se termina de saber.

*¿Y cómo fueron los inicios de A este lado del mar: Os Lusíadas (1976)?*

Bueno, *A este lado del mar: Os Lusíadas* aparece un tanto de repente y como sustitución de otro capítulo que íbamos a realizar y no pudimos. Se trataba de un guion escrito por Manolo Marinero y Luis Ariño sobre la serie inacabada *La guerra carlista* (1908-1909) de Valle Inclán. El guion me gustaba mucho. Era muy divertido, con unos diálogos increíbles. Nos pusimos manos a la obra. Era enero de 1976. Salimos para buscar las localizaciones alrededor de Vitoria, encontramos un sitio y decidimos empezar a rodar. Era un domingo, hacía mucho frío y empezó a nevar, estábamos allí con todo el equipo. De repente, la protagonista, que era Lola Gaos, dijo que ella no trabajaba ya que toda España estaba en huelga. La noticia llegó a TVE y se asustaron tanto que nos dijeron: “todo el equipo a Madrid”. Y volvimos.

*¿Entonces aparece A este lado del mar: Os Lusíadas?*

Exacto. Salimos con el espía de Ministerio de Exteriores a Asturias en busca de localizaciones. *A este lado del mar...* era una adaptación de una novela de Luis de Camoens y pensábamos que Asturias puede ser parecida a la ambientación de la novela portuguesa. El caso es que llovía mucho y el tiempo no permitía un rodaje con regularidad. Así que cambiamos de idea y rodamos al final en Peñíscola.

*¿Qué piensas de los resultados?*

No fue muy satisfactorio. Aquel guion de guerras carlistas era muy bonito, en cambio este no estaba muy conseguido. No tenía coherencia. O yo no se la vi.

*Pero la psicología del personaje que interpreta Emma Cohen está muy bien, su soledad, esperanza...*

Sí, ella estaba muy bien y añadí algo, para conseguir la melancolía que existía en la obra. No es fácil saber cuándo llega a los demás lo que se hace.



# LOS AÑOS DE SOCIALISMO, TELEVISIÓN Y CAMBIOS

---

*La última fase de tu trabajo en televisión se solapa con tu trabajo en el cine. En concreto me refiero a lo que pasó después de la muerte de Franco y después de A este lado del mar: Os Lusíadas.*

Sí, *A este lado del mar...* es de 1976. Pero el último capítulo de la serie que hice antes de volver al cine con *Las palabras de Max* (1978) fue un capítulo de la serie *Paisaje con figuras* (1976-1985).

*¿Te refieres al capítulo Goya (1977)?*

Sí, lo producía Mario Camus con Antonio Gala y Paco Molero. Mario dirigía casi todos los capítulos basados en los textos que Antonio Gala escribía. Entonces me llamó para dirigir un capítulo y lo acepté. Lo hice un poco diferente a como lo hacía él. Lo que no quiere decir mejor. Lo habitual en *Paisaje con figuras* era preparar imágenes sobre un texto en *off* de Antonio Gala, una especie de monólogo sobre un paisaje, en concreto español, con figuras españolas. En este caso era Goya en el momento que tiene que huir a Francia porque le están persiguiendo los absolutistas de Fernando VII.

*¿Cambias las reglas del monologo en off de la serie?*

Sí, no había manera de rodar aquellos cinco-seis folios que me dejaron. Mario rodaba de la manera más sencilla posible, por ejemplo, ponía la voz en *off* y luego rodaba el *travelling* de un edificio de la época y luego un plano general. Yo fragmenté el texto y construí diálogos y frases que decía el actor. Lo dramaticé, digamos. Utilicé *flashbacks* y todo. Mario Camus y Miguel Ángel Toledano que era jefe de programas lo vieron y les gustó, porque puse la dinámica que suelo poner en cine para que no fuera demasiado aburrido. Después de la emisión me llamó Pilar Miró y me felicitó.



*Después de Goya hiciste Cadáveres para la publicidad (1979), que era un capítulo de la serie Escritos en América (1979). ¿De dónde vino la idea?*

*Escritos en América* trataba de adaptar obras de ilustres escritores latinoamericanos. En este caso era una obra de Miguel Ángel Asturias.

*¿Escribiste tú el guion?*

No. Me lo dieron adaptado. Cambié pequeñas cosas del guion para encajar mejor en el proceso de rodaje. Tuve la gran suerte de trabajar con un actor maravilloso que era Luis Politti. Era argentino de origen pero vivía en condición de exiliado en México y después vino aquí. Interpretaba un papel de coronel golpista sudamericano.

*La novela de Asturias se trata de un golpe de Estado, ¿verdad?*

Sí, y es una espléndida pieza del realismo maravilloso. Los cadáveres se convierten en el material de una publicidad, o mejor dicho, una propaganda política. El capítulo, desde luego, guardaba la denuncia política de Asturias con toques de cine de acción.

*Tiene escenas de asalto al tren y todo. ¿Cómo lo conseguiste?*

Rodamos estas escenas con un tren de verdad y en unas vías de Renfe en desuso entre Guadix y Granada. Recreamos la escena al puro estilo *western*: peleas, caballos, ametralladora y guerreros con cartucheras. Disfruté mucho de aquel rodaje, era muy divertido y a la vez, un tanto arriesgado.

*¿Por qué arriesgado?*

Por el uso de efectos especiales. En televisión todo debía ser económico y por tanto no disponíamos de buenos profesionales de efectos especiales.

*Sigues en el terreno de western, con La máscara negra (1981).*

Sí, en los dos capítulos de *La Máscara negra* tuvimos muchos elementos del cine de acción.

*Pero antes de La máscara negra hiciste unos capítulos de una serie infantil, ¿no?*

Sí. En TVE hicieron una serie infantil que al principio ni siquiera tenía título. Era una serie de episodios y entonces uno de los jefes dice que como no tiene título a esta serie la vamos a llamar *Los episodios* (1978).

*¿Cómo era la serie?*

La protagonista era una niña y había actores infantiles, pero también adultos. La rodamos tres directores, Fernando Méndez Leite, Alfonso Ungría y yo. Cada uno hicimos una tercera parte. Yo no estaba muy de acuerdo con la serie y el resultado no salió muy brillante. Solo fue emitido una vez.

*¿Tu seguías siendo director freelance?*

No, aquí ya no soy *freelance*, ya estaba contratado fijo en TVE. Por eso lo tuve que hacer.

*¿Cómo fue eso?*

Eran momentos en que Comisiones Obreras tenía protagonismo en todas partes. En la televisión lucharon para conseguir contratos fijos, evitar el abuso laboral por contratos temporales, y lo consiguieron.

*¿A ti te interesaba estar fijo en TVE?*

La verdad es que no. A mí lo que me interesaba era trabajar en cine. En todo caso, aquello era un tema político. Eran momentos revueltos de la lucha sindical con todo lo que había quedado de franquismo en el gobierno de Arias Navarro, que era mucho. Lo aceptamos todos, ya que dentro del contexto de aquellos tiempos de incertidumbre, significaba un logro colectivo y la verdad era mejor tener un contrato fijo que nada.

*¿Te acuerdas el año que firmaste el contrato fijo?*

Debe de ser después de *Las palabras de Max*, alrededor de 1978. Me acuerdo que tuve que rodar *Sus años dorados* en 1980 con un permiso especial de TVE.

*¿Todos los que entrasteis, firmasteis contrato fijo?*

Todos. Éramos un montón. Entre ellos estaban Antonio Drove, Alfonso Ungría, José Luis Cuerda y Fernando Méndez Leite. Después, lo gracioso era que no teníamos nada que hacer. Íbamos por los pasillos. Eso sí, trabajábamos cuando había proyectos. Yo hice dos capítulos de *La máscara negra* (1982) y el telefilme *Todo va mal* (1984) con un sueldo mensual de funcionario.

*Entonces después de Sus años dorados (1980) haces dos capítulos de la serie La máscara negra.*

Creo que era 1981. Eran dos guiones; el primero, *La fantástica invasión* de Manolo Matji, y el segundo era un guion escrito por Guido Castillo *El robo del Conde Orgaz*.

*¿La idea de la serie era la invasión napoleónica?*

Sí, que en realidad era una idea de Manolo Matji. Estaba basada en la idea, real o ficticia, de que Napoleón quería invadir Inglaterra con globos, ya que no era capaz de ganar a la invencible flota marina de los ingleses. Entonces el argumento de Manolo era que Napoleón hacía los ensayos en España durante la invasión. El actor que interpretaba el personaje principal, el justiciero enmascarado, fue Sancho Gracia. Interveníán Lord Byron y otros personajes históricos.

*¿Había globos de verdad?*

Sí, y había un plano que era espectacular, cuando el globo salía detrás de una colina. Lo rodamos alrededor de Soria. Había batallas de sable, donde aprendí los códigos de golpes de ataque y defensa. Era la primera vez que hacía eso y disfruté un montón.

*También había efectos especiales.*

Sí, esta vez con Reyes Abades, que era un profesional muy bueno. Tuvimos explosiones, cabalgadas y el paso de figurantes entre el fuego. Reyes tenía todo controlado y no pasó absolutamente nada.

*¿Y el segundo capítulo?*

Este era el guion de Guido Castillo. Era la historia de un robo del famoso cuadro de El Greco, El entierro del Conde de Orgaz. Decidí aumentar la acción de la película con un toque de humor, algo al estilo de las películas de Blake Edwards. Lo hice sobre todo pensando en la audiencia joven. Lo pasé muy bien rodando estos dos capítulos porque hice todo aquello que me encanta y que no había hecho hasta entonces, es decir, las escenas de acción, y que casi nunca después volvería a hacerlo.

*La serie tenía un presupuesto considerable ¿no?*

No lo noté, salvo en la jornada laboral de TVE, que era de ocho horas. Nada que ver con los maratones del cine actual. Era una serie estándar televisiva. Solo trabajábamos hasta las tres de la tarde.

*Esto era por la luz, ¿no?*

¡Qué va! Era un logro de los sindicatos. Había muerto Franco y los sindicatos habían cogido una fuerza brutal.

*¿Qué hacíais entonces por las tardes?*

Nada, estábamos metidos en el hotel, emborracharnos o haciendo bromas unos con otros.

*¿Tenía esto que ver con los cambios de Televisión Española en aquellos años? Hablamos de finales de Gobierno de UCD y la inestabilidad de TVE. En aquel 1981 hubo dos cambios de Director General.*

Quizás, no sé. En todo caso, hablando de 1981, te tengo que contar una anécdota. Un día estábamos con Guido Castillo en la casa de Manolo Matji reunidos para hablar sobre el guion del capítulo. De repente, mi mujer nos llama y nos da la noticia del asalto de Tejero en el Congreso de Diputados, el Golpe de Estado. Me extrañó mucho la noticia. Inmediatamente salí para ir a casa. No había taxis en ninguna parte. Fui andando hasta casa. Había una sensación muy rara en la calle. La gente andaba muy rápido y nadie se paraba para hablar con nadie. Todos volvían quizás a sus casas, y la noticia no

había hecho gracia a nadie. Todos pensábamos lo mismo: que volvían los criminales aquellos.

*Aquella jornada fue intensa en TVE también, ¿verdad?*

En informativos, con quien tenía todavía contacto era con Pedro Erquicia. Me enteré a través de él lo que había pasado allí. Un destacamento del ejército había ocupado las instalaciones de TVE. Habían cortado las emisiones empezando a poner una música militar desde Radio Nacional. Sin embargo, en la televisión un operador, jugándose la vida, claro, dejó una cámara en marcha, por la que nos enteramos ahora de lo que pasó. Grabó todo lo que pasó hasta que un guardia la desvió.

*Volviendo a vuestra relación laboral con TVE, cuando os hacen fijos, ¿estabais más contentos que antes? Me refiero que si económicamente os rentaba.*

Más contentos no estábamos. Ya que se pagaba mal. El caso es que por lo menos teníamos una cierta estabilidad y sabíamos que a finales de mes cobrábamos.

*El siguiente trabajo para Televisión Española es el telefilme Todo va mal. Lo grabaste en 35mm. y tuvo éxito en San Sebastián. Aun así no entiendo por qué nunca llegó a estrenarse en las salas de cine.*

Te voy a decir por qué. La intención principal de la producción de telefilms como este fue estrenarlos en el cine. Pero las asociaciones de productores de cine protestaron e impidieron el estreno de la película. No querían la competencia del Estado en la producción. Ahora ya no les importa que produzcan las televisiones privadas. Demagogia.

*¡El eterno conflicto con las asociaciones de productores!*

Sí, pero antes se habían estrenado películas producidas por TVE como el *Alcalde de Zalamea* (1973), pero nadie había dicho nada, quizás porque era una adaptación de Lope de Vega y no importaba. Pero con *Todo va mal*, después de su acogida en San Sebastián, di-

ciendo que el mejor filme del certamen viene de TVE, entonces se encienden luces de protesta. No se veía leal una competición con la televisión.

*Pero tampoco Todo va mal tenía pinta de ser muy taquillero que digamos.*

No, más bien era una película para cines Renoir y las salas de arte y ensayo. Tenía un argumento raro.

*¿Cómo es que hiciste algo así para televisión?*

La idea de hacer esas películas era de Juan Manuel Martín de Blas, que era un ejecutivo de televisión que defendía la idea de Telefilms para el estreno en salas de cine. Entonces me dice que le llevara un proyecto y lo estudia. Yo acababa de leer una novela de Italo Calvino que se titula *Si una noche un invierno un viajero* (1979). La novela tiene una estructura laberíntica y juega con los códigos de absurdo y con los diferentes estilos literarios. Entonces quise hacer algo parecido. Un relato repleto de citas cinematográficas y referencias culturales. De manera que cada parte de la película tenga que ver con un género cinematográfico en concreto, igual que había hecho Italo Calvino en su novela. Era la historia de dos periodistas que pierden una entrevista que habían hecho con un millonario estafador. En la entrevista, Cerdón, al estilo de personaje principal de *Ciudadano Kane* (1941), dice una frase aparentemente sin sentido y muere. Los periodistas están intrigados de encontrar un significado para la frase: “Todo va mal”. Cada vez que encuentran la cinta se dan cuenta que se trata de algo distinto de la entrevista que habían grabado. Alguien misteriosamente cambia las cintas. Allí es cuando aparecen historias de diferentes géneros. Era un acertijo policíaco en el que se mezclaban desde el cine negro hasta los vampiros, y el cine de sociología progresista. Lo escribí rápidamente. Parece un disparate pero personalmente me resulta más interesante que la mayoría de lo que he rodado. Era muy ambiciosa. Un experimento vanguardista.

*Algo postmoderno digamos, y justo esa es la pregunta, ¿cómo pudiste hacer algo así en TVE?*

Por algo que se ha perdido, y que determinada gente tiene, y que denominamos “liberalidad”. Cuando la vio el ejecutivo me dijo que estaba muy bien. Que aquello era un ejemplo de la calidad televisiva que le interesaba, algo al estilo de la BBC. Esto sucedió en TVE solo en el transcurso de cuatro-cinco años y yo tuve la suerte de estar allí. Después, otros directores hicieron también algo parecido, Josefina Molina, por ejemplo, y por supuesto José Luis Cuerda, que hizo su primera película que se llamaba *Total* (1983), precedente ilustre de *Amanece que no es poco* (1989). Eran los principios del gobierno de los socialistas y la tele de calidad todavía era posible.

*¿Hablamos de 1984?*

Creo. Añade a esto que la televisión era única y que no había tantos competidores como ahora, por tanto el coste de películas como *Todo va mal* no era significativo para TVE.

*Se comenta en la revista Teleradio que la película fue de bajo coste con tan solo 40 millones de pesetas (unos 240.000 euros)...*

No era una película barata, sino de coste medio. Los datos de *Teleradio* no son tan de fiar. Ellos miran el presupuesto de los “filmados” y lo publican, mientras el grupo técnico fue pagado por otro departamento. Añádele los gastos de la construcción de decorados que lo cubría un departamento distinto. La película tenía un coste medio para televisión. Lo que pasa era que casi todo el equipo éramos empleados fijos de TVE. No puede ser una película barata ya que hablamos de más de veinte localizaciones, un montón de actores, muchos decorados y ocho semanas de rodaje. La infraestructura de la televisión ayudaba a que la producción aparentara ser más barata. Por ejemplo, los gastos de transporte, luces y dietas también se presupuestaban aparte.

*¿De dónde viene esta idea de caricaturizar las sociedades secretas en la película?*

La idea principal fue reconstruir algo parecido al Opus Dei. De hecho los discursos de Cordón desde el escenario eran a modo de los discursos televisivos del jefe del Opus Dei en TVE. Por otra parte, había sociedades de actores y sociedades de la gente con trauma específico, que eran blancos perfectos para ser estafados. Estas sociedades existen en Estados Unidos. Algunas veces asociaciones de fobias inverosímiles y muy difíciles de comprender, por ejemplo asociaciones de los que tienen miedo al vacío, los enemigos al tabaco, etc.

*¿No crees que la película era un tanto complicada de entender?*

Sí, mucho. Ahora mismo incluso contándolo me cuesta. Pero lo que me interesaba era contar la historia al estilo de Italo Calvino en diferentes estilos narrativos. En todo caso, ahora entiendo el problema de la película, escribí el guion demasiado rápido. Necesitaba algo más de reposo para que la idea se madure. Algo tan complicado no puedes escribirlo con tanta prisa. Me gusta mucho la idea y le tengo mucho cariño. Aquella idea de tratar el ocultismo con sentido del humor. A veces tengo la tentación de volver a ello y hacer otra película sobre lo mismo. Aunque luego pensándolo mejor me doy cuenta de que es cosa hecha y volver no tiene sentido.

*Pero la película tuvo su audiencia en festival de San Sebastián ¿no?*

Sí, sí, gusto mucho al público y a la prensa. Tuvo titulares muy elogiosos.

*¿No echas de menos aquella libertad que tuviste realizando Todo va mal?*

Mucho. Solo tuve una vez en mi vida esta libertad. Siempre he tenido un ojo puesto en la taquilla, incluso cuando el productor he sido yo mismo. Esta libertad la tuve allí, por primera y última vez. Ahora que soy el director más taquillero de cine español, a lo mejor no puedo hacer algo diferente a *Ocho apellidos vascos* (2014). Pero no es para quejarse, la verdad.



*Y si lo hicieras sería como un acto contracorriente.*

Van a pensar que me he vuelto loco. Pero es lo que realmente mi cuerpo me pide. Algunas veces lo pienso seriamente. Hacer algo experimental, historias distintas, algo que ponga en valor mi capacidad intelectual, un experimento, algo que para mí tenga sentido y de lo que pueda disfrutar.

*¿De que venía el título?*

Quizás de la circunstancia social de principios de la llegada de los socialistas. Eran momentos de crisis económica y que todo el mundo decía que “todo va mal”.

*Todo va mal es el último trabajo tuyo para televisión. ¿Qué pasó que decides salir de TVE?*

Yo, toda mi vida quería hacer cine y por dos circunstancias aquello era un momento idóneo. Primero de todo, por los cambios de la ley de cine llevado a cabo por Pilar Miró. Las ayudas ministeriales no solo se dirigían a los productores sino que esta vez se tenían en cuenta a los directores de los proyectos. A un proyecto cinematográfico aceptado por el Ministerio, se le destinaba una subvención, en un principio, anticipada. Segundo, la televisión empieza a comprar los derechos de antena de las películas. Entonces me acerqué a Martín de Blas, el ejecutivo que había producido *Todo va mal* y le llevé un guion para que me concedieran el derecho de antena. Me dice que es imposible ya que soy fijo de TVE. Entonces decido salir de TVE y fundar mi propia productora.

*¿No tenías miedo de que el riesgo fuera muy grande? Tenías una familia que mantener.*

El riesgo era grande, como para cualquier director, pero sabía que aquello no iba durar y tarde o temprano el ambiente de TVE cambiaría, vendría otro en lugar de Martín de Blas y la tele solo se convertiría en *Un dos tres,...* y poco más. Al final, no había nada que perder, había una cierta ley que te protegía y una cierta garantía de derecho de antena. Para mí que no pensaba en otra cosa que no fuera hacer cine no había lugar para dudas.

*¿Entonces es cuando conoces a Fernando Trueba?*

No, le conocía desde antes. Antes de *Todo va mal* había propuesto a Martín de Blas la idea de una serie de comedia en que cada capítulo fuera dirigido por un director distinto de cine. En un principio la idea era que escribiéramos el guion entre Oscar Ladoire, Fernando Trueba y yo. A ellos les pagarían como externos y a mí pues mi sueldo normal y corriente. No recuerdo porque dejamos el proyecto.

*¿Por casualidad no estás hablando de La mujer de tu vida (1988)?*

Sí señor. El mismo. Lo volvemos a coger años más tarde y será mi última colaboración con TVE, esta vez como productor externo.

*Sí, en 1988, y lo produces con Fernando Trueba.*

En efecto. Eran tiempos de Pilar Miró como directora general de TVE. Ella entonces cambia las reglas de juego y decide que en lugar de que las series las haga la gente de siempre, que las hicieran los directores de cine. Entonces llama a Fernando para que le propusiera una serie. Fernando le dice que ya lo ha hecho antes, que TVE lo tiene comprado y todo.

*¿Se refería a lo que habíais escrito antes entre los tres?*

Exacto. Pilar Miró aceptó la propuesta, y lo hicimos con Fernando como productores.

*También dirigiste un capítulo, que es La mujer lunática (1988).*

Sí, es verdad. Decidí hacer algo al estilo de la comedia *Screwball* del Hollywood clásico. Algo al estilo de *La fiera de mi niña* (1938). La chica enloquecida que persigue al psiquiatra que no es psiquiatra. Unos personajes caricaturizados. Me costó mucho hacerlo. Era complicado. Había mucho movimiento de personajes y esto complicaba el rodaje.

*¿Cómo era la experiencia de volver a TVE? Me refiero, al trato, ahora que venías de fuera.*

Inmejorable. Todo fue muy cordial. Les gustaba lo que hacíamos y no había problema. Siguen vendiendo la serie en la actualidad y sigo

recibiendo el derecho de autor. En el centro y norte de Europa tuvo mucho éxito. Quizá por la calidad que no suele ver uno en la tele.

*¿El guion era tuyo?*

Sí. Lo escribí con mucha prisa. Este y *Todo va mal* son los guiones que he escrito más rápidamente.

*En el capítulo se ve algo que es muy frecuente a partir de este momento en tu obra. Me refiero este juego con los códigos eróticos. Es decir la tensión sexual que nunca llega a disolverse, etc. Aquí estamos ante un personaje que es puritano y ya no quiere serlo pero no sabe cómo. Es un tanto sintomático este tratamiento. ¿De dónde procede esto?*

La inspiración para mí en esto ha sido Woody Allen. Mi relación con Woody Allen ha sido por un flechazo. Es cuando veo a *Annie Hall* (1977) y de repente algo pasa en mi cabeza. Lo primero que vi de él fue *Toma el dinero y corre* (1969). Veo la noticia del estreno, nadie conocía quien es Woody Allen ni nada. Un tío de Playboy, me sonaba. Me digo esto tiene que ser bueno y salgo a ver la película. Era simplemente fantástica. Con *Annie Hall*, descubro cómo se pueden contar historias románticas serias, sin perder la clave de humor. Quise probarlo en *La mujer lunática*, aunque creo que no ha salido bien del todo. El tono llegaba hasta la farsa con demasiada frecuencia.

*Y es como el tema central en la mayoría de las películas tuyas a partir de este momento.*

Sí. Algo que me molesta mucho en el cine, es que no hay reparo para enseñar escenas de violencia pero siempre hay una protección puritana hacía escenas de sexo. Entonces quise llevarlo al límite, y una vez lo hice en *La montaña rusa* (2012) y molestó mucho, aunque hablamos del año 2012.

*Quizás lo que molesta es que las mujeres hablan, opinan y...*

Que traten su sexualidad a un nivel igual que los hombres. Cosa que está permitido en los libros científicos, en programas de divulgación pero está prohibido todavía en la narrativa de cine.

*Volviendo a tu faceta televisiva, ahora pasados tantos años, ¿cómo la valoras?*

Aquello era como una escuela de cine prolongada para mí. Aprendí mucho allí, tuve la suerte de realizar experiencias que jamás podría haberlas hecho fuera. Allí es donde aprendí a rodar. Salí de la televisión por una obsesión que es hacer cine y nada más.

*Y lo consigues, pero la clave era fundar tu propia productora*

Sí. Mucha gente espera como yo que llegue un productor, pero nunca llega. Porque ellos siempre prefieren a los directores consolidados. Yo, después de *Las palabras de Max* vuelvo a llamar a Quejeta pero él tenía una cola de directores para trabajar y no había forma de volver a colaborar en meses. Entonces hice una película en cooperativa laboral, que es *Sus años dorados*. Luego a partir de la “ley Miró” es cuando realmente se abre un camino ante nosotros. No solo ante mí, sino ante Fernando Trueba, Pedro Almodóvar y los demás. Entonces fundo la productora cuyo domicilio era mi casa. La llamé Kaplan y empezamos. Y así hasta el año 2000 hacemos películas aprovechando la “ley Miró” y el derecho de antena de TVE. Esto es el secreto del cine español. No hay cine en el mundo que pueda seguir adelante sin ayuda estatal.



## ***LAS PALABRAS DE MAX:*** **UN VERDADERO CAMBIO**

---

*¿Cómo conociste a Querejeta?*

En el pub Santa Bárbara. Había visto mi primer corto y le había gustado. Era un hombre muy especial y tenía inquietud para sacar nuevos directores y nuevas películas. Una imagen de productor que desgraciadamente no tuvo continuidad.

*¿Es verdad que tenía la idea de crear una Nouvelle vague al estilo español?*

Sí, le gustaba mucho, y sobre todo en la época que yo le conocí. Al principio, se dedicaba más a producir, naturalmente opinaba de lo que producía como todos los productores, pero cuando le conocí ya había empezado a escribir los guiones junto con los directores. Escribió con Jaime Chávarri a *A un dios desconocido* (1977); con Ricardo Franco y conmigo *Pascual Duarte*, y luego escribimos juntos *Las palabras de Max*. La excepción quizás en este tiempo fue Carlos Saura que escribía sus guiones con Rafael Azcona, pero con nosotros, Querejeta intervenía directamente. Él iba a hacer cada vez más un cine personal.

*Entonces deduzco que Querejeta no era el típico productor que sólo piense en su negocio, y justo aquí surge la pregunta, ¿de dónde venía toda esta idea del cine de arte? Y eso me lleva a una pregunta más ¿de dónde procedía la financiación para esta clase de cine independiente?*

En un momento dado en el régimen franquista, en los años sesenta, entró Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo. Decidieron abrir un poco el espacio de expresión en la prensa y el cine. Nombraron Director General de cine a un militar llamado García Escudero. De acuerdo con la idea de apertura, él aprobó una ley de cine más permisiva. Para aprovechar el hipotético talento de los alumnos que salían de la Escuela de Cine. De allí salen nuevos

directores como Mario Camus, Manolo Summers y demás, y se incorporan al cine al amparo de esta nueva ley. La ley contemplaba una clasificación. De manera que una junta que venía de Ministerio clasificaba las películas, y según la clasificación de las películas recibían una subvención. García Escudero tenía buena voluntad, pertenecía a una familia demócrata cristiana. Es cierto que era franquista y militar, pero no era ni mucho menos un radical de derecha. Le interesaba la cultura y la apertura al estilo Fraga Iribarne.

*¿Entonces la productora de Querejeta sale como resultado de esta apertura?*

Entonces el problema era que las películas no tenían éxito y al público no les gustaba nada pero esta pequeña ayuda del Ministerio era la única fuente de financiación de un productor como Querejeta. Aunque hay una excepción: la primera película que produjo se titulaba *Noche de verano* (1962) y fue dirigida por Jorge Grau. Para esta, Querejeta pide dinero de los futbolistas de la Real Sociedad. Sabes que él era futbolista, era interior y jugaba bien. En un momento dado lo deja y se dedica al cine. La película se clasifica bien. Él desde Hernani se traslada a Madrid y siguió adelante.

*Es entonces cuando conoce a Carlos Saura.*

Él produjo *La Caza* (1966) de Carlos Saura y tuvo éxito, sobre todo en festivales y le dio mucha credibilidad. Los festivales le servían como un escaparate perfecto.

*¿Las ayudas eran la única fuente de financiación de Querejeta?*

No, había otras formas también. Por ejemplo, para *Las palabras de Max* la mitad de dinero fue de parte de una productora venezolana. Elías les convenció que co-financiaran la película y lo aceptaron.

*¿Recuperaron el dinero después?*

La película está más que recuperada, ya que era muy barata y hasta ahora ha sido pasada a las televisiones mil veces. Hablamos

de cantidades tan bajas que no puedes ni imaginar. Con el Oso de Oro tuvo también su audiencia.

*Pero antes de Las palabras de Max Querejeta tenía películas de éxito...*

Sí, por ejemplo *La Caza* y aquellas películas que hizo Saura con Geraldine Chaplin. Entonces la gente poco a poco iba a ver las películas de Saura. Querejeta invita a trabajar incluso a los actores conocidos como López Vázquez.

*Querejeta podría haber seguido con los directores consagrados como Saura y Erice ya que tenían premios y en el caso de Saura funcionaba también en taquilla. ¿Cómo es que en Las palabras de Max se acuerda de ti?*

Para hacer una película con actores no profesionales no podía contar con nadie que no fuera un principiante como yo. Además no se sabía cómo iba terminar la película ya que escribíamos el guion entre Elías y yo y a medida que escribíamos íbamos rodando sobre la marcha.

*¿De quién era el argumento?*

De los dos. Pero al principio no había argumento al modo clásico. La idea era compartida desde el principio. Trabajábamos de la siguiente manera: escribíamos un montón de escenas y yo las rodaba. Las revisábamos y volvíamos a escribir otro montón de escenas. Las rodaba otra vez, y así sucesivamente hasta las últimas escenas donde utilicé una estratagema. Me ocupé de que estas últimas escenas, sobre todo las que escribí yo, pudieran ser escenas que dieran un sentido a la historia y que redondearan de alguna forma la película, porque si no aquello iba a ser interminable ya que la historia quedaba completamente abierta.

*Duró tres años el rodaje, ¿no?*

Dos años y pico duró todo este proceso, pero en total no rodamos mucho tiempo, unas once-doce semanas más o menos.



*Y tu actor Ignacio Fernández de Castro era una personalidad ilustre ¿verdad?*

Sí, era un antifranquista que estaba en exilio político fuera de España. Era uno de los fundadores de un movimiento político llamado Frente de Liberación Popular (conocido coloquialmente como FELIPE). Se trataba de una agrupación parecida a un partido con la intención de crear una oposición mucho más radical contra Franco. Algo más eficaz que el partido comunista. Luego en la Transición estos de FELIPE vuelven a España. Algunos incluso entran con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en el gobierno. Él era uno de las principales cabezas. Nada más morir Franco se presenta en la frontera con Francia y pide entrar en el país. Lo detuvieron y lo soltaron inmediatamente. Era sociólogo. Elías había publicado varios libros suyos. Así le conocía.

*¿Querejeta tenía una editorial también?*

Sí. El negocio de cine le iba muy bien y decide lanzarse al mundo de los libros. Allí publica algunos guiones y entre ellos *Pascual Duarte*, pero también los textos de sociología de Ignacio y algún otro libro de ciencias sociales.

*¿Cómo es que le proponéis a Ignacio interpretar a Max?*

Tenía un aspecto físico impresionante. Tenía una voz muy bonita y además encajaba perfectamente en el personaje que interpretaba: un hombre mayor con el mismo pasado que había tenido Ignacio. Es decir un hombre de la oposición a Franco que procede de una familia burguesa española y que en estos últimos años pierde un poco el sentido auténtico de su vida. A Ignacio no le interesaba nada al principio el mundo de la interpretación pero luego se fue animando. Aun así le costaba acoplarse a las larguísimas jornadas de rodaje. Estaba horrorizado cada vez que le decíamos que íbamos a volver a rodar.

*¿De quién era la idea del célebre arranque de la película?*

Era mía. Rodar diez minutos de la conversación telefónica en un plano fijo. Esto era lo que duraba un rollo de película. Max llama a

la gente que hace mucho tiempo que no ve en ningún lado para sacar temas del pasado...

*Temas intelectuales de hace diez años o más...*

Sí, incluso me acuerdo que salía del plano y el plano se quedaba allí viendo la horrorosa pared pintada hasta que entraba de nuevo y llamaba a otro más.

*Esta faceta de personaje te interesaba más que a Querejeta, ¿verdad?*

A Elías le interesaban partes en que había una cierta obsesión paternofilial de Max con su hija, que iba un poco más allá de una relación familiar e incomodaba un tanto a los espectadores.

*¿Por ejemplo la escena de la barca?*

Exactamente. Cuando pregunta a su hija que si es virgen o no.

*Es un tanto claustrofóbico. La niña no tiene escapatoria en medio del lago y en un espacio tan reducido como es la barca.*

Y además quedó muy bien, la barca se movía constantemente ya que todo alrededor del lago era un escenario que invocaba lo obsesivo. De esa escena estoy muy contento.

*El final de la película dices que era idea tuya.*

Sí, y es cuando el personaje llega al borde de cometer una locura cuando por la noche se mete en la habitación de la niña y se queda mirándola durante un buen rato. Allí ya estamos al borde de otra cosa y la escena es bastante tensa. A la mañana siguiente la niña se marcha sin decir nada. Hace autostop, sube y se marcha.

*El conductor de coche que lleva a niña eras tú mismo, ¿verdad?*

Sí, era yo con mi coche. Esa última escena la rodamos entre tres personas. A mí me tocó poner el coche y hacer de conductor. Como en Hollywood.

*Teniendo en cuenta el trasfondo de la historia personal de Ignacio, ¿no tuvisteis la tentación de llevar el argumento de la película a un terreno político?*

Elías quizás quiso terminar con una historia más política. Pero al final la historia no fue nada política, sino sobre relaciones familiares entre hija y unos padres divorciados, el padre que tenía una amante mucho más joven que él y todo esto. Lo que está más conseguido es la relación entre padre e hija.

*Hablamos de 1978 y podríais tener perfectamente un final político y quedabais muy bien. ¿Tú rehuías de este final político conscientemente?*

No, en absoluto. ¿Final político? ¿En qué sentido?

*Lo que quería Querejeta.*

No, mira, Querejeta no era panfletario. Era un hombre que no le gustaba dar doctrina política en las películas. Eso lo odiaba completamente.

*¿De dónde viene entonces la idea inicial?*

La idea inicial estaba basada en el *Desencanto* (1976) de Jaime Chávarri. Los protagonistas, los tres hijos y la madre, son muy expresivos en cuanto a contar sin tapujos la esquizofrenia de un hermano y las taras del resto de la familia. Me dijo Querejeta, “vamos a hacer una cosa similar”. “Inventamos una historia parecida y vamos a escribirlo”.

*¿Cómo trabajabais?*

Elías iba a su casa después de la oficina. Después de comer, se sentaba a escribir y esa misma tarde, a lo mejor a las ocho de la tarde, me mandaba un montón de folios escritos a mano. Solamente diálogos entre los personajes de la película. Yo daba forma luego a toda esta materia que era tremenda de larga, cortaba evidentemente algunas partes muy largas y repetitivas.

*¿El personaje fue formado antes de conocer a Ignacio o después?*

Primero creamos el personaje. Un hombre que estuviera fuera de alguna manera de lo que era el franquismo. Tenía que ser un intelectual, esto era imprescindible, y políticamente contrario al régimen. Al igual que los Panero de la película de Chávarri representaban la decadencia de una familia franquista, aquí queríamos mostrar la decadencia de un intelectual antifranquista del cual se sabe muy poco excepto que tenía una hija, estaba separado y que tenía una amante. Hicimos tres o cuatro pruebas de actores, el único ilustre fue José Luis Gómez. Gracia, hija de Querejeta, fue propuesta por él y la verdad, me gustó muchísimo. Fuimos a probar con Gracia y José Luís Gómez pero no salió bien. Él dramatizaba todo, interpretaba a fondo y no salía el aspecto documental, un tanto frío y distante de lo que buscábamos. Entonces se le ocurrió a Elías la idea de Ignacio. Se lo dijo, y lo aceptó, quizás pensando que trabajar en cine era algo liviano, que lo haría en los ratos perdidos. Lo aceptó, pobre, sin saber en lo que se estaba metiendo. En la prueba me pareció brillante. Sobre todo me impresionó cómo hablaba y cómo se expresaba ante la cámara. Y su magnífica voz.

*Y está muy bien. En el fondo, el ambiente de la película es un poco sombrío y pesimista.*

Es muy sombrío. Primero porque él se ve ante el abismo ya que se encuentra en un momento de la decadencia absoluta. Ahora que lo analizo, veo que él es un intelectual anti-franquista, ha cumplido su tiempo de acción y todos sus ideales se han frustrado. Su doctrina no había conseguido vencer al franquismo. Lo que había conseguido era nada más que unos militantes encarcelados o ejecutados. Él es un fracasado, pero también en el terreno familiar. Se había separado de la mujer, pero termina con fracasar con las relaciones con su hija.

*¿Puede ser un personaje representativo de una generación?*

Bueno, ya eso no lo puedo decir. Pero supongo que sí. Generaciones que vivieron la Guerra Civil entera cuando eran jóvenes, y luego vivieron contra el franquismo. Si tenían suerte y no estaban en la cárcel, entonces eran muy afortunados. Pero vamos yo nunca

intento hacer —eso sí que lo tengo más que claro y creo que Elías también— sociología con las películas. Creo que es imposible hacerla.

*Ya veo que entrar por aquí es muy difícil contigo, no lo permites. Pero es esto una forma común y corriente de buscar un significado para una película.*

Sobre todo para los críticos. Decir que una película es sobre no sé qué y ya está. Admito en todo caso, que en mis películas se hable de mí. Cosa que nunca se hace. Si yo creo unos personajes y unas situaciones, tengo que ver algo con esto. Esto es la lógica más elemental. Sin embargo los críticos jamás hablan de esto. Siempre hablan de superestructuras, como si un director pudiera manejar una superestructura y con esto hacer descripciones precisas de la realidad social. Una película se dirige a los sentimientos del espectador, intenta hacerlo cómplice, transcurre en un tiempo corto, y su capacidad de información es muy limitada. Solo puede dar respuestas poéticas o metafóricas sobre los temas. La reflexión del espectador llega al final, cuando la proyección ha terminado. Mientras tanto solo hay fascinación y empatía con la narración, o aburrimiento, si ha salido mal. Una película buena limita el flujo de información en beneficio de una cierta alienación del espectador, lo arrastra a través de la historia afectando a su emoción más que a su inteligencia deductiva. Porque no le da tiempo a uno que mira la película usar la lógica, perderá el siguiente suceso. En esto, el terreno de la acción de una película es muy diferente que la literatura, cuando el lector, leyendo un párrafo, puede cerrar el libro y pensar en lo que ha leído.

*Centrándonos en todo caso en 1978, hay un entusiasmo social de vivir el inicio de un nuevo tiempo, hay más esperanza, aparece una luz al final de túnel histórico, pero no entiendo muy bien este pesimismo vuestro en Las palabras de Max y en el siguiente película tuya Sus años dorados.*

Es muy sencillo de entender. Yo en lugar de mirar globalmente el país que amaneció con un tiempo nuevo, miraba al personaje concreto, que había perdido a su mujer, que pierde a su amante, y que

termina perdiendo lo único que le queda, que es su hija. Es esto lo que a mí me interesaba en la película. El hecho de que él pudiera expresarse políticamente no me interesaba nada. A Elías al principio quizás, pero al final a él tampoco le interesaba.

*Quizás no quería poner una fecha de caducidad para la película.*

No era tan racional el asunto, sino por un presentimiento. A él claro que le interesaba intervenir en los foros políticos, pero en el fondo era un artista.

*¿Tenías algún problema trabajando con él?*

Ninguno. Cuando hicimos el primer montaje, la película acabó en tres horas y media. Entonces la vimos entre Elías, el montador y yo y dijimos ¡esto es un coñazo! Vamos a cortarlo. Yo le dije a Elías “déjame que te presente otra versión con una duración normal y hablemos luego, si tú echas de menos algo intentaremos añadirlo”. Me dijo “hazlo y lo vemos”. Y lo corté muy rápido. Sabía muy bien dónde iba el personaje y tenía clara la línea narrativa. La versión definitiva se quedó en la mitad, en hora y media. Elías la vio y tengo que decirte que dijo “¡está genial!”. Le pusimos la música y lo enviamos a Berlín.

*Y allí ganó el Oso de oro.*

Sí. En Berlín vino una chica muy joven a verla y le encantó. Me la presentó Elías y me dijo la chica ¿tú tan joven has hecho la película? Entonces caí en la cuenta que en mi primer largometraje trataba de un personaje muy mayor. Uno que tenía mi edad actual.

*No es por eso justo, pero...*

Bueno, saqué todo mi pesimismo en esta película, que luego expresaría de muchas maneras y lo voy matizando a través de la comedia, que no deja de ser una forma de pesimismo también. La comedia es la expresión más pesimista que puede haber porque pones al ser humano en su pequeñez. Me refiero a un pesimismo intelectual. En la vida real no soy nada pesimista.

*Claro, la comedia es de alguna manera jugar con los códigos del absurdo.*

Completamente.

*El Oso de oro de Berlín es uno de los más importantes premios cinematográficos. Esto te dio muchísimo reconocimiento. ¿Después cómo fue la recepción dentro y fuera de España?*

Calificaría muy rápidamente la recepción del público, nacional e internacional, como pésima.

*¿Crees que no ha sido una película para el gran público?*

Era, y es, una película muy extraña. Aquí se estrenó en un cine pequeño recién construido llamado Cine Azul. Era un cine cómodo con butacas muy anchas y cómodas. Pasaban cosas graciosas, por ejemplo, me acuerdo que la distribuía Emiliano Piedra. Su mujer Emma Penella me dijo que le había encantado la película ya que en ella no había ningún momento en que tocaran el timbre y una criada saliera a abrir. Lo que quería decir era que la película no recogía momentos cotidianos, sino diálogos y momentos que iban a ser importantes para la vida del personaje. Esto me pareció la mejor crítica de la película. También recibió buenas críticas en periódicos, entre ellas la de Fernando Trueba que escribía para El País.

*¿Cambió esto algo para ti?*

No, en absoluto. Aunque imagínate: de repente me encuentro que estoy en un primer plano con el que se inicia el telediario de la noche. Pero esto no tuvo ninguna repercusión económica, y por lo tanto, no tuve ninguna oferta de nadie, excepto Elías que me dijo que hiciéramos otra película.

*Tú trabajas para la televisión entonces, todavía no estás fijo. ¿Por qué no hiciste otra película con Querejeta?*

Me encuentro que Elías tenía una lista de espera muy grande de proyectos, y que yo tenía que esperar hasta no se sabe cuándo. Por otro lado, poco después nos hicieron fijos en televisión y tenía la vida resuelta. Pero en TVE también tenía que esperar que me dieran

otro programa que vete a saber lo que era. Ya no se hacían programas como *Los libros* y *Cuentos y Leyendas*. Todo esto hizo que pensará en otra salida para la siguiente película.

Sus años dorados *dices que es de financiación cooperativa*. ¿Qué quiere decir esto?

Conocía a un montón de técnicos que trabajaban en TVE. Entonces les propongo realizar una película sobre un guion mío, que por cierto es una película muy importante para mi desarrollo como director, más que *Las palabras de Max*.

*El texto es un tanto personal...*

Basándome en el momento de la Transición española y en el asesinato que hubo de un estudiante en una manifestación por parte de un policía camuflado, uno de extrema derecha.

*¿Esto pasó en el distrito de Retiro?*

No, allí rodé yo la escena. Esto pasó en el centro de Madrid. Se llamaba Arturo Ruiz y estuvo en los periódicos por mucho tiempo. La película estaba basada en esto. En todo caso, con *Sus años dorados* se ve perfectamente por donde se dirigían mis gustos personales en el cine. Me refiero a la obra de Robert Crumb, un dibujante de comics *Underground* americano que es muy importante en mi cine. El personaje principal de la película venía del argumento de un comic de Crumb titulado *El Gato Fritz no sirve para nada*. Es la historia de un gato que está casado con una gata y que es un borracho inútil y no hace nada y deambula por ahí.

*¡Exactamente el protagonista de Sus años dorados!*

Un personaje desastroso que vive en Madrid, un tipo hecho un desastre que fracasa en todas sus relaciones.

*¿Entonces hablas con técnicos y conocidos tuyos en TVE y les propones hacer una película entre todos?*

Sí, una especie de cooperativa. Pedimos a TVE tres meses de permiso sin sueldo. Nos lo concedían sin problema ya que sobraba



gente en todos lados y no les importaba nada que te fueras. Hablé con algunos productores para que me ayudaran a hacerla. La ayuda más importante vino de parte de Antonio Isasi-Isasmendi que cubría los gastos de laboratorio y negativos y buscó además un distribuidor. Hablé con los Estudios Cinearte que estaban en la plaza Conde Barajas —que ahora ya no existen— para que me permitieran hacer el montaje y la sonorización en sus instalaciones. Todos los participantes de la película, cada actor y cada técnico, tenían un porcentaje de beneficios de película.

*¿No había forma de conseguir una ayuda financiera de alguna parte?*

De hecho era Antonio Isasi-Isasmendi quién me enseñó cómo conseguir un anticipo. Esto era impensable que yo lo hubiera podido conseguir solo. Ahí Antonio se portó extraordinariamente bien conmigo. Entonces fuimos a ver a Manuel Salvador que era un distribuidor-productor de películas españolas. Me presenta a él como Emilio “el del Oso de oro”. ¡Aquí sí que me sirvió ser premiado! Manuel Salvador acepta comprar el derecho de distribución de la copia estándar a cambio de cinco millones de pesetas (30.000 euros) de la época que cubría casi todos los gastos de la película. Gracias a esto, hacemos la película y pagamos todo y nos repartimos el resto de dinero entre todos. De manera que cada uno cobró como la mitad de lo que habría cobrado en una película normal. Dos años más tarde, vendí la película a Television Española, y con aquello hicimos otro reparto, por lo tanto todos ganaron mucho más de lo que hubieran cobrado en una película normal. En todo caso creo que ha sido la única y última vez que la cooperativa sale muy rentable en la historia de cine español. Terminamos todos contentísimos y muy amigos.

*¿Robert Crumb ha sido la única fuente de inspiración estética de la película?*

Le descubrí a él y después a Woody Allen, y se convirtieron en mis dos iconos culturales. De Crumb viene el personaje principal, que vive con su mujer y tiene un hija pequeña—por cierto es mi hija

que sale en la película— se enamora de otra mujer, tiene rollos con una tercera mujer a la vez y termina actuando en una película pornográfica para poder vivir.

*¿Y los actores?*

Para los papeles principales elegí a la actriz Patricia Adriani que era joven y desconocida y me parecía perfecta para el papel. Y a José Pedro Carrión le había visto en el teatro en *Tío Vania*, dónde me impresionó muchísimo su capacidad expresiva a pesar de su juventud. Pero quizás cometí un error, porque no tenía el aspecto simpático del gato Fritz. Para el papel de su mujer teníamos a Marisa Paredes, gran amiga de la época, y para su amigo a Luis Politti que era un actor fantástico. Un vivo carácter de Crumb.

*Aquí sí que hay una sub-trama política.*

Sí. Especialmente en la relación con su amigo que es del Partido Comunista y al final es asesinado por uno de extrema derecha.

*¿Y la música?*

Conocía al grupo Suburbano y usé uno de sus discos grabados. El tema me pareció genial para la película.

*¿Tuviste éxito en el estreno?*

Fue distribuida por Manuel Salvador en muchos cines, pero tuvo un estreno pésimo excepto en los cines Alphaville de Madrid que era una sala de películas subtituladas. Estuvo en la pantalla durante diciembre y toda la época navideña de aquel año 1980. Hicieron una taquilla impresionante. Fueron los únicos de toda España que hicieron dinero con la película. Decían que la sala estaba llena todos los días.

*La película tiene una interesante visión de los movimientos juveniles de entonces.*

La hicimos el año siguiente de que mataron al estudiante.

*Y a la vez no hace homenaje a nadie...*

Es mi película que más viene de la realidad junto a *La voz de su amo* (2000). A pesar de esto, una vez más quise hacer la película para los personajes, no para la realidad social que los rodea. Lo que pasa es que está rodada en 16mm. y con la cámara muy en mano. Salen las calles de Madrid, los autobuses que pasan, las luces de la ciudad, los paseantes, cafés, tiendas y gente normal. Todo esto le da un aspecto muy interesante a la película. Es una película que me gusta mucho.

*Empieza con un villancico en el Rastro de Madrid. ¿Usabas Tele-objetivos?*

No, está rodada a pelo. La cámara en mano está encima de los personajes.

*Las interpretaciones de Patricia Adriani y José Pedro Carrión parecen muy realistas. Me pregunto cómo creas estos ambientes para sacar esta naturalidad.*

Me pregunto eso yo también, que por qué desde el principio mis actores están bien, incluso en *Las palabras de Max* con no profesionales. No sé en realidad que hago. Aunque ya lo puedo suponer. Quizás es porque provoco un ambiente para que todos saquen lo mejor de sí mismos. No les corrijo desde un principio y subrayo lo que me interesa, pero muchas veces les dejo que se expresen con sus propias ideas. No intento imponerles un personaje encima que les aplaste. Evito que se vea el artificio de la actuación.

*En Sus años dorados, hablamos de un personaje que procede de la historia, hay un par de planos que viene directamente de las manifestaciones grabadas en noticieros. Cuando él mira desde la ventana del hotel hacia abajo...*

Y cuando está abajo, me refiero a cuando él está entre unos manifestantes que son empujados por la policía. Esto lo rodé con diez extras aquí en Madrid. Y luego lo combiné con unos planos que me dejó Cecilia Bartolomé, que había rodado en Sevilla en una manifestación. Estaba muy bien rodada y tenía muchos planos de poli-

cías. Había también unos planos de algunas manifestaciones de Madrid, este mismo de la ventana, por ejemplo.

*Un cierto realismo...*

Los jóvenes se dieron por aludidos, y por eso llenaban el cine en Madrid.



# HACIA LA CONSOLIDACIÓN DEL ESTILO: *LULÚ DE NOCHE Y EL JUEGO MÁS DIVERTIDO*

---

*Sales de Televisión Española en 1984 con un guion escrito llamado Lulú de noche (1985), y buscas a Fernando Trueba para producir tu propio largometraje.*

Sí. Yo tenía registrada mi productora Kaplan, pero buscaba otra productora que me proporcionara el servicio técnico de la producción. Hablé con Fernando y su mujer Cristina Huete, y ellos me dieron su disponibilidad con una de las siguientes condiciones: o bien me podrían dar solo el servicio técnico o bien podrían colaborar en la producción con riesgo financiero compartido. Llegamos al acuerdo con la segunda opción. Cristina se puso al frente de la producción y arrancamos el rodaje.

*Pero tú habías encontrado la financiación mediante la “ley Miró” y el derecho de antena, ¿no? ¿Qué necesidad había de esto?*

La idea era que les pagaba una parte de los gastos después de recibir los resultados de la taquilla. Y por suerte la película funcionó bien.

*Aunque tenía una narrativa complicada.*

Sí, ahora que pienso, al inicio de mi carrera solía complicarme mucho la vida, pero poco a poco voy simplificando las historias hasta este último *Ocho apellidos vascos* que es muy sencillo de entender. En todo caso, *Lulú de noche* gustó también al público. Teníamos un distribuidor potente y la verdad, funcionó. Lo distribuimos por UIP que era una fusión entre Universal, Paramount y Metro-Goldwin Mayer.

*Tú tenías tu productora Kaplan, tenías la financiación, todavía no me aclaro qué necesidad había de coproducción con otra productora.*

Necesitaba una productora con capacidad de llevar toda la tarea de producción técnicamente y así yo me liberaba de esto, ya que

tenía confianza en ellos, y podría dedicarme a dirigir la película, es decir, a lo que realmente me interesaba. Siempre puedes hacer esto si lo pones en la mano de alguien en quien confías.

*Claro, esto te quitaba el peso de producción y te daba la libertad que necesitabas.*

Exacto, habría sido suicida dirigir la película y a la vez vigilar la producción, contratar todos los cargos, etc.

*El argumento es complicado, hay muchos personajes, historias entrelazadas...*

Otra vez hay dos historias y otra vez dos tonos. Ahora creo que es un error tener dos tonos en la película pero no me pude liberar de esto en aquel momento.

*¿Te refieres a tono policiaco y a la comedia?*

Exactamente, me refiero a la mezcla entre lo serio y la broma, la comedia y el drama. Me sigue gustando el drama de la relación de Imanol Arias y su madre. El tipo perturbado y la madre que es peor todavía que él, para formar una pareja peligrosa. Luego, por otra parte, tenemos una unión compleja de un director de escena —lo interpretaba Antonio Resines— que intentaba poner en escena una versión de *La Caja de Pandora* (1904) de Frank Wedekind donde el personaje masculino era una especie de Jack el destripador moderno, que era en realidad el personaje de Imanol Arias. Me sigue gustando mucho la famosa escena en que Imanol Arias mata a la prostituta, mientras se proyectan las imágenes del Papa en la pared.

*¿Por qué hiciste esto del Papa?*

Esto era muy divertido, porque era una cosa que influía en la vida del personaje. La madre era muy religiosa y a la vez muy violenta. Era una fanática en toda regla. Él era un producto de esta madre. Me gustó la idea de que las obsesiones de la madre estuvieran presentes en la escena de crimen.

*La imagen era del Papa Juan Pablo II, ¿no?*

Sí, el que se dedicaba todo el rato a viajar y hacer propaganda de la Iglesia Católica. Es un personaje siniestro para la historia de la civilización. Yo le consideraba como un apoyo a todo lo que es la idea del fascismo. Esto pasó en España el año anterior y era brutal: ponías la televisión y aparecía el Papa todo el rato. Todo en plan de propaganda.

*No sólo Imanol Arias sino la madre también se vuelve loca al final.*

Me gustaba mucho la idea, cuando ella saca una escopeta para defender su vida. Lo interpretaba Asunción Balaguer, la mujer de Paco Rabal. Había sido una actriz en su época pero entonces ya no trabajaba. Por indicación de Fernando Trueba la llamé para hacer este papel y a partir de esta película vuelve a retomar la carrera y sigue trabajando hasta ahora.

*Creo que acertaste, está muy bien.*

Sí, sí. Está fenomenal. No iba a trabajar más, le habían olvidado todos. Hablamos de hace treinta años. Ya está muy mayor ahora pero creo que sigue trabajando.

*¿Y el personaje de Imanol Arias?*

Me gustaba este personaje. Compramos la gabardina vieja que lleva en el Rastro madrileño. Es un bastardo total. Hay una escena que llega a un patio de vecindad dónde vive su amiga prostituta, los niños están jugando con un balón y llega él, coge el balón y lo tira fuera.

*Era saxofonista.*

Sí, y pertenece a un grupo de jazz. Se le cruzan los cables y deja de escuchar lo que tocan los otros y empieza tocar lo que le da la gana. El grupo no le sigue y dejan de tocar...

*Y luego su accidente con la mujer que interpreta Amparo Muñoz.*

No es accidente. Es un asesinato y suicidio de ambos.



*¿No te parece un tanto complicadas las relaciones entre tantos personajes?*

La idea era que por una parte hubiera el misógino psicópata que era el personaje de Imanol Arias y por otra parte, el libertino cachondo que era Antonio Resines, el que siempre está ligando con unas y otras y ve a las mujeres de una cierta forma. Era un poco contraponer estas dos figuras masculinas con patologías diferentes y sus relaciones con el entorno.

*Sí, y la dualidad de los espacios que frecuentan estos dos. Imanol Arias frecuenta los márgenes de la ciudad y un barrio desfavorecido y por otra parte, tenemos los ambientes de clase media-alta donde aparece el personaje de Resines.*

Sí, rodamos en Lavapiés para la casa de prostituta, y en un chalé de un famoso arquitecto para la casa del personaje de Amparo Muñoz.

*El argumento es un tanto sofisticado, ¿no?*

Sí, y esto tiene una explicación. En aquellos años los directores íbamos a hacer una película al igual que un escritor iba a escribir; sin pensar que una película tiene unas leyes que hay que respetar. No nos importaban estas leyes y convenciones. Nosotros íbamos a cambiarlas a toda costa, cosa que ahora me parece absurda. Por eso me metía en un argumento tan complicado como este. *Todo va mal* era algo experimental y tiene su lógica de producción, pero ahora que lo pienso ¿Qué necesidad había en complicar tanto la historia? ¿Por qué me he metido en algo tan complicado para una película como *Lulú de noche*?

*Pero sales ileso de la aventura. Es complicada la película pero se entiende.*

Sí, y la taquilla no fue mal. No hablamos de mucho dinero pero tampoco fue un fracaso. Pero aquello era excesivo. Yo ahora mismo me arrepiento de por qué no me dediqué solo a la relación de Imanol Arias y su madre, que era una historia muy buena. El paralelismo

de los dos protagonistas masculinos y *La caja de Pandora*... ¡Uf! Misión imposible en cien minutos de metraje.

*Es como dos-tres películas entremezcladas.*

Es complicado. El que no sabe nada de *La caja de pandora* de Wedekind no se entera de nada de lo que está pasando con aquel personaje.

*Y citas La Caja de pandora (1929) de Pabst en la película.*

Sí, sale en la televisión una escena de la película de Pabst. Se ve esto, pero vamos no sé. Era demasiado. Creo que he tenido una excesiva tendencia al barroquismo conceptual-intelectual. La mezcla de drama y comedia, y tantos saltos repentinos de un registro a otro en una hora y media de película no es una idea muy buena.

*Las relaciones de parejas en la película son un tanto esquizofrénicas. ¿No es así?*

Yo diría que son relaciones inmaduras. Por un lado Imanol Arias que es un psicópata, y por otro Resines y Gran Wyoming que cada uno por su parte establecen una relación a la ligera con mujeres. Veo un grado de inmadurez en todos los hombres de la película. Algo que es una constante en casi todas mis películas.

*Llama la atención estos personajes que no pueden ordenar su mente y por tanto crean y sufren situaciones caóticas, un tanto grotescas, algo a lo Buñuel.*

Sí. Posiblemente es así. Agradezco lo de Buñuel, pero está desgraciadamente muy lejos.

*Fuiste nominado al premio Goya por Lulú de noche.*

Aquel fue el primer año de los premios Goya. Fui nominado en el apartado de mejor director. Estábamos nominados Fernán Gómez, Pilar Miró y yo.

*En un texto aparece Lulú de noche como tu mejor película...*

Estoy harto de oír esto. Seguramente está escrito en un libro publicado poco después de esta nominación. Si quieres saber mi opinión, *Lulú de noche* es de mis peores películas. Lo que se escribe en un libro se consagra y luego no hay forma de cambiarlo.

*La siguiente película El juego más divertido (1987) es más complicada todavía pero está más conseguida...*

Yo no la veo complicada. Fernando Trueba dijo que era una comedia de “arte y ensayo”. Está más conseguida porque es un *Todo va mal* pero muy sencilla, en la cual mezclo el romance “teórico” de la serie de la televisión con el romance “real” que es en clave de comedia en la realidad de la película. Tenemos una historia policíaca en la televisión y una situación cómica entre los que la fabrican. Mientras vivimos un vodevil con los personajes reales de la película, ellos viven una idealización romántica en los televisores de todo el país. Por lo que quizás otra vez el público pierde la línea narrativa.

*Pero esto es justo lo que buscabas en la película.*

Sí, a mí me gusta mucho esa mezcla, que sí creo que está conseguida, pero el público masivo recibe mal las novedades narrativas. ¡El cine siempre es igual!

*Al principio no sabes cuál es cuál, confundes los diferentes niveles de la narrativa hasta que lo consigues.*

Y yo lo quería complicar más todavía pero Fernando se asustó y dijo, vamos a poner unos antetítulos que anuncien los capítulos de la serie para que el público pudiera distinguir cuál es la serie televisiva y cuál es la vida de los personajes del mismo en la vida real.

*A mí personalmente la película me recuerda a Ese oscuro objeto de deseo (1977) de Buñuel. Me refiero a la noción del amor que nunca se consume, porque siempre la pareja misma pone unos obstáculos. ¿Es consciente esta relación?*

Sí, no tanto como Buñuel, ya que él parte de otra idea que pertenecía a otra época. Él criticaba las costumbres burguesas, exponién-

dolas como objetos del espectáculo. Aquí, no obstante, esto ocurre porque ellos se meten en líos porque quieren ocultar algo que es claro y evidente. La construcción de vodevil en la parte de la comedia está hecha sobre esta imposibilidad de la unión de los amantes ya que siempre llega alguien u ocurre algo por lo que ellos no consiguen consumir el amor.

*Como por ejemplo la secuencia de la habitación en el hotel en Marruecos cuando llega el director de la película.*

Sí, cuando empieza a contar su vida a ella y el otro está escondido en el armario, hasta que se harta y sale enfurecido del armario gritando que ¡ya está bien!

*Esto fue muy divertido.*

Pues este tipo de cosas vuelve a ser jugar con los géneros, pero solamente con un género o dos, pero muy demarcado en cuanto a los espacios para que no complique el argumento: por una parte el vodevil de la vida real, y por otra parte el plano idealizado de la serie televisiva que transcurre en un país exótico.

*¿Escribiste el guion con Luis Ariño?*

Sí, y te cuento algo que no sabe nadie. Esta historia al principio era solo la parte de la televisión. Es decir, una historia policíaca. El romance entre amantes, el asesinato del marido y la huida a Marruecos y nada más. Escribimos todo el guion y lo vuelvo a leer, y pensé: ¡no me creo nada! Me parecía que el guion había salido como una película de televisión. Estaba bien escrito, pero era muy convencional. Y aquí me vino la idea de cambiar el guion. Situar el argumento en una serie de televisión y añadir una relación parecida entre los mismos actores del serial. El detonante de la idea fue una imagen que me sigue gustando mucho, y con la que la película empieza: una ciudad entera paralizada por la emisión de una serie de televisión. Esto pasaba en aquel momento realmente. Había momentos que toda España se paralizaba para ver una serie.

*Y de nuevo la orquestación tuya de personajes y por supuesto los actores como, por ejemplo, Victoria Abril...*

Puedo decir algo al respecto de Victoria Abril. La encuentro dentro del concepto del actor que tiene sus propias ideas y trata de imponerlas a toda costa. Entonces me di cuenta de algo —aunque llegar a la conclusión ha sido resultado de un proceso más largo— y empiezo a pensar en un cambio en la dirección de actores. Hasta entonces, yo tenía una visión de los personajes, elegía los actores e intentaba que el actor se pareciera lo más posible a esta imagen ideal mía. Esto te lleva a construir disparates. Lo mejor, y desde luego, mucho más sencillo, es coger al actor tal y como es y ver si vale para el personaje o no. Si no te vale, lo descartas y buscas otro. Y si vale, le dejas libre para que desarrolle el personaje a su manera. Le ayudas a pulir el personaje con muchísima delicadeza, casi sin que se dé cuenta. Pero nunca debes intentar una cosa radicalmente distinta de lo que ha construido el actor. Quizás en teatro puede ocurrir esto pero en cine hay algo terrible que es el primer plano, porque pone de relieve la sinceridad del que está actuando. Es imposible que un actor pudiera hacer todos los personajes. Entonces el éxito en las interpretaciones es cuestión de la elección acertada de los actores y una dirección cuidadosa.

*¿Aquí en El juego más divertido crees que los actores están bien elegidos?*

Casi todos, por ejemplo en la escena de cama entre Victoria Abril y Antonio Valero, Antonio estaba realmente asustado por la soltura y por la imprevisibilidad de Victoria. Santiago Ramos y Maribel Verdú también están muy bien, son grandes actores con mucha vis cómica. Y es la primera película de Nancho Novo, que también actuó con mucha gracia.

*¿Qué opinas de los personajes secundarios? Por ejemplo la pareja Longinos y Retama y el “conspiranoide” periodista de prensa rosa interpretado por el Gran Wyoming, el que busca la verdad y cuenta una versión de la historia que ha creado él.*

Sí, claro. Todo viene de la lógica del vodevil. Los personajes secundarios que ayudan a redondear la narrativa en un momento dado.

*La película viene producida esta vez sólo por tu productora Kaplan.*

En realidad lo coproducía con Fernando Trueba al igual que la película anterior, es decir, con ganancias o pérdidas compartidas. Lo único es que aparecía su productora como asociada más que nada por criterios legales.

*Y con la misma fórmula de financiación ¿no? Es decir a partir de las subvenciones del Ministerio y la preventa a televisión.*

La misma fórmula. Aquí, tanto el Ministro de Cultura como el Director General del cine eran otros, pero tuvimos la subvención y cubrimos los gastos por la preventa a televisión sin ningún problema. Esta vez la película tenía un plan de rodaje que era más caro. Habría que ir a Fez en Marruecos. Para solucionar el problema propuse rodar estas escenas de manera completamente distinta, es decir, ir con un equipo reducido de seis-siete personas y contratar allí a un equipo técnico local.

*¿Cómo fue la experiencia de rodar en Marruecos?*

Fenomenal, la Medina de Fez es fantástica para la imagen de ciudad exótica que buscábamos. Es como si te transportaras cinco siglos atrás. Estas escenas que ves en la Medina, con tanta gente, las rodábamos con el teleobjetivo y con la cámara medio escondida. Y luego, otras escenas con figurantes para las cuales cortábamos las calles. Cosa que no estaba exenta de problemas, ya que todas las calles circulares están relacionadas en la Medina y cortar una de ellas significaba producir atascos increíbles en todas las otras. Hubo un cabreo monumental entre la gente, pero nadie nos dijo nada, porque el gobierno apoyaba rodajes de películas extranjeras. Para otra escena que transcurría al lado de una estación de autobuses, no pudimos rodar por la avalancha de gente. Suspendimos el rodaje y volvimos al hotel. El jefe de producción marroquí estaba traumatizado. Por la noche llega al hotel y dice que ya podemos rodar. Muy escépticos salimos del hotel. Apenas éramos siete, y cuando llegamos al sitio, nos dimos cuenta que él había llamado al ejército. Habían puesto soldados con fusiles para que la gente no se acercara a nosotros. Habían cerrado todos los

accesos, con el acuerdo del gobierno claro, para que pudiéramos rodar.

*¿Y qué tal fue la recepción de la película? Supongo que mejor que Lulú de noche.*

No. Pues fue peor. El distribuidor era más modesto. Nos dio un adelanto, pero tenía mucho menos poder que UIP. El estreno fue en menos cines con menor permanencia. Pero de todas maneras con la película ganamos dinero. Sinceramente no he perdido dinero con ninguna película que he producido. He ganado un poco con casi todas.

*Y siempre pensando en el siguiente proyecto.*

Claro.

*Te voy a hacer una pregunta un tanto espinosa. Hay desnudo femenino por doquier en estas dos películas ¿hay una razón comercial detrás o tú veías y concebías el personaje así cuando escribías el guion?*

No hay motivo comercial detrás, ya que existe un género específico que se dedica sólo al desnudo y al sexo y en este terreno no se puede competir. El motivo es que hay situaciones que lo piden. Me parecía completamente ridículo que cuentes una historia de una pareja en la cual es muy importante el hecho de hacer el amor y que hagas una elipsis evitando el desnudo. Por ejemplo, en la escena de la cama de Victoria Abril y Antonio Valero, cuando se oye el jadeo de la pareja haciendo el amor, tenía que enseñarlo, era obligatorio, si no cómo demonios la gente iba a saber de qué se trata. Además era un *gag* muy bueno, con toda la ciudad paralizada viendo follar a los protagonistas de la serie. Era el argumento de la película: los veían en la tele, pero en la vida real tenían que esconderse de todo el mundo. Era también cuestión de género, hablamos de juego de vodevil y parecía un puritanismo absurdo tratar el vodevil y no sacar la gente —hombres o mujeres, da igual— desnuda. Odio cada vez más, ese puritanismo, y lo políticamente correcto del cine americano que enseña la gente vestida haciendo el amor en su cama.

¿Y tus actores?

Bueno hay actores que por pudor no están dispuestos a las escenas de desnudo, pero hay otros que sí. Por ejemplo tanto a Victoria Abril como Maribel Verdú no les importaba nada interpretar escenas de desnudo. A Antonio Valero en cambio sí, y lo pasaba mal. Victoria Abril tenía un comportamiento interesante: se desnudaba mucho tiempo antes de inicio de rodaje y estaba entre el equipo para romper el hielo y terminar con el misterio. Al principio la gente la miraba con sorpresa y picardía pero llegaba un momento que ya la cosa se convertía normal y natural y no le importaba a nadie.

*Es más visible una cierta referencia a la realidad en El juego más divertido. Parece que encuentras por fin tu propio estilo.*

Todo lo que he rodado hasta *Lulú de noche* era un intento de hacer una película pero sin saber dónde debía agotar el terreno para hacerla. No sabía muy bien cómo construir una película en una hora y media, cómo construir unos personajes y unas situaciones dramáticas creíbles, naturales y fáciles de entender. Creo que lo consigo con *El juego más divertido* y con la *Mujer lunática* y a partir de *Amo tu cama rica* (1991) lo voy perfeccionando hacia un terreno en que la comedia da un giro totalmente diferente hacia una situación real. Hasta aquí la comedia ha sido como la comedia americana basada en la fantasía y socialmente inconsistente. A partir de *Amo tu cama rica* hay más nociones de realismo en las situaciones de comedia y en los personajes y se mantiene el romanticismo mucho más que en cualquier otra película anterior. Es verdad que los personajes son algo estereotipados pero tienen un fondo social real. Llegué al extremo, quizás con mi última película, dónde los personajes al principio son disparatados pero sin lugar a dudas pertenecen a la realidad española de la época.





# DE LAS CALLES DE MADRID A LAS CARRETERAS SECUNDARIAS

---

*Llegamos a 1991 el año en que realizas Amo tu cama rica. Hablamos de años en que la “ley Miró” funciona perfectamente, y al amparo de la misma, tú y Fernando Trueba, al igual que muchos otros, os encontráis cómodos de colaborar y tu estilo se consolida.*

*Amo tu cama rica* para mí es la primera película con la que tomo consciencia del control de lo que estoy haciendo. Sé cómo hacerlo. No es que no lo supiera antes, pero aquí doy un salto cualitativo.

*¿Hablamos del estilo?*

Además del estilo, en este caso en particular, hay una novedad, y es que la historia es muy original —lo digo por la respuesta de público— y es de mucha más calidad que mis anteriores películas porque es muy personal. Considero a *Amo tu cama rica* como mi primera película conseguida. Tiene éxito. Nadie le pone pegas.

*Entonces hablamos del primer éxito de la taquilla.*

No hablamos de taquilla sino de un éxito que era minoritario. Te cuento: cuando se estrena no tiene ningún éxito. Aunque la distribuidora era potente y lo estrenan muchas salas, pero pasa desapercibida. Date cuenta que la película sale sin publicidad y los dos actores son desconocidos y el título sonaba raro a los espectadores. A pesar de esto corre la noticia que la película es buena, por lo que los cines Renoir la rescatan y la ponen en una de las salas, donde estuvo en la pantalla la friolera de tres años. De manera que me llamó el dueño de la sala para darme la enhorabuena por el tercer año consecutivo del estreno.

*Es un récord, ¿no?*

Sí. Bato récord con esta y con *Ocho apellidos vascos*.

*¿Porque crees que al público de cines Renoir le gustaba la película?*

Creo que es porque me alejo del manierismo que hacía el cine americano en cuanto a tratamiento de la comedia y construyo algo más personal. Los personajes destacan por su singularidad. Especialmente en el personaje de la chica que interpreta Ariadna Gil, que tiene mucho éxito. Una mujer muy independiente que en realidad invierte la relación tradicional de pareja: maneja la situación y elige sus parejas y tiene claro lo que quiere. Mientras él adopta un rol femenino al estilo clásico y permanece fiel a su amor por la chica. Contar todo esto sin apenas sombra de melodrama era una novedad en España.

*Y la narrativa es muy sencilla y no tenemos historias transversales de tus anteriores películas.*

Sí y en cambio tenemos los saltos temporales.

*Es verdad y llega incluso a trescientos años antes.*

Sí, pero aun así gustó mucho a mucha gente, especialmente al público femenino. Me llamaba gente que no me llamaba desde hace mucho tiempo, para decir que habían visto la película y que les había gustado mucho.

*Y la narrativa al final no le castiga...*

Sí y la construcción de este personaje y los demás en una estructura cíclica que en realidad era una dificultad ya que no hablamos de una película con un final cerrado. Mientras la narrativa se terminaba, el argumento se quedaba abierto. Había un final pero en realidad era volver al inicio en un progreso infinito de las mismas situaciones. Eso era lo difícil de la película, pero yo tenía mucha fe en que iba a funcionar.

*¿Es en esta película cuando tenéis problemillas con un número de teléfono?*

Sí. En la película en un momento dado ella deja su número de teléfono a él para que le llamara. Ariadna me pregunta por el número

y le dije que diera uno cualquiera. Entonces ella dio el de la oficina de nuestra productora Kaplan y Trueba. Puedes creer que entonces llamaban a la productora los chicos espectadores jóvenes preguntando por ella.

*¿Y Pere Ponce?*

Pere era un actor impresionante. No ha sido aprovechado por el cine español, como tantos otros. Venía del teatro donde tenía una carrera y había hecho muchas cosas. Me lo recomendó un amigo catalán y me dijo que era un actor divertidísimo. Quedé aquí con él para hacerle una prueba, y efectivamente, solo hablando con él me di cuenta que era perfecto. En cuanto a Ariadna teníamos muchas dudas e incluso una gran discusión con Fernando y otros. Yo me empecé en que viniera ella, aunque teníamos en la lista actrices con más experiencia. Vi en ella —quizás era una corazonada— algo especial. De la misma manera me di cuenta que no le favorecía la melena lacia que conservaba desde los catorce años al tipo de cara que tenía: los ojos achinados y la boca tan bonita y los dientes perfectos. El día anterior de inicio de rodaje en la oficina, el peluquero le cortó el pelo y la pobre se puso a llorar por su cabello de los catorce años.

*Fue un cambio radical entonces.*

Es el estilo que luego siguió, claro. La verdad es que arriesgamos al cortarle el pelo. Pero cuando la vimos después, nos dimos cuenta de que habíamos acertado. Es muy curioso como de repente el pelo corto le acentuaba la belleza moderna y el tipo de personaje que buscábamos.

*El tratamiento de comedia también fue acertado.*

Fue la unión de acierto de diferentes factores: el que Pere tuviera una vis cómica enorme y que la comedia fuera elegante y al mismo tiempo fuera audaz en los planteamientos de las relaciones hombre-mujer, sobre todo en el personaje femenino. Todo esto se unió y provocó el éxito minoritario.

*Aquí tus personajes salen de una actividad social, me refiero a que ella es profesional, es veterinaria, él sigue siendo un personaje de Robert Crumb pero también tiene su trabajo...*

Bueno llega a tenerlo, pero cuando empieza la película no, vive con sus padres y comparte la habitación con su hermano, incluso cuando tiene trabajo. Sigue siendo a lo Robert Crumb, trabaja en la emisora de radio y aprovecha su trabajo para ligar.

*Luego hay una referencia a la cultura popular de Madrid, los bares, calles y juegos verbales. Es una comedia madrileña de alguna forma.*

Desde luego, sobre todo el personaje masculino es un lenguaraz, habla sin parar y controla juegos verbales. Ahí tuvo mucha importancia uno de los guionistas: el escritor Martín Casariego.

*En cuanto a los personajes masculinos, él es un personaje a lo Woody Allen, con su debilidad establecida, muy al contrario, casi antagónico con el carácter masculino chovinista estándar. La idea de este personaje se repite en muchas películas tuyas pero aquí has colaborado con Martín Casariego y David Trueba en el guion. Quería saber cómo era la relación con ellos.*

Había leído la primera novela de Martin Casariego que se llama *Qué te voy a contar* (1989). Me encantó aquello porque describía este mundo de bares y ambiente de la juventud de entonces, sus hábitos, lenguajes y obsesiones. Trataba una historia de amor de un chico hacia una chica. Los personajes no tenían nada que ver con este aspecto a lo Robert Crumb que ves ahora en la película. La versión de Martín Casariego tenía un lenguaje que yo creí que se podía utilizar. Escribimos con él un primer guion. Creo que él no quedó contento. Entonces llamamos a David y cogimos del guion todo lo que nos servía que era mucho: la forma de hablar del personaje masculino, juegos verbales de la película y el ambiente. Luego los colocamos en una nueva versión. Así como con Martín no fuimos cómplices a la hora de cómo llevar al personaje masculino a este aire a lo Woody Allen que tú dices, con David sí. De manera que con David cambiamos el personaje a uno que es capaz de decir y

hacer las estupideces más grandes posibles. Con David organizamos la película en una estructura cíclica que no iba a tener el final, situaciones que se repetían una y otra vez.

*Me pregunto por qué no ha sido un gran éxito del público. Tenía todas las papeletas.*

Ahora que pienso, esta película no podría ser un gran éxito por no tener la clásica estructura de tres actos. En cualquier clase de escuela de guion yo siempre diría que vean esta película para ver cómo se puede escribir sin respetar los famosos tres actos.

*¿Cuál era la aportación de David?*

Con David la película se armó más, pero curiosamente, al contrario de lo que la gente piensa, David aporta la parte más seria de la película. Aunque cuando se trabaja conjuntamente no se sabe exactamente qué parte a quién exactamente corresponde. Por ejemplo, la secuencia larga de la casa de ella cuando él le saca de la cama y empiezan a hablar, fue escrita por él enteramente. También cuando se enfadan en el restaurante y tienen una bronca. Los chistes realmente son muchos de Martín Casariego y luego añadí yo un montón más que conformaron el aspecto de comedia. Martín, como novelista, aportaba esta parte verbal y este aspecto nuevo de gente joven y la manera de hablar, este realismo...

*David también era de la edad de los personajes, ¿no?*

Sí, exactamente. Era muy joven, aunque mucho más maduro que yo. Lo cual nunca ha sido muy difícil.

*En esta película hay una guerra entre generaciones también. Viene una generación nueva que no comparte los mismos valores que sus padres y tiene un horizonte de gustos muy diferente. ¿Este aspecto venía de David? Digo esto ya que en la siguiente película dónde el guionista es él, también aparece esto.*

Soy bastante mayor que David pero siempre me he sentido muy colega de él y en general de esta generación. No solo en la película sino en la vida real también. Por eso casi todas las películas mías

tratan de gente mucho más joven que yo. En esta película, la inmadurez del personaje masculino es más fruto de Martin Casariego y mío que de David. La prueba es que en su primera película, *La buena vida* (1996) —de la cual por cierto soy coproductor— los personajes aun siendo adolescentes se comportan como maduros, muy por encima de su edad.

*Hay algo personal en este personaje. Los Trueba son muchos hermanos, y tú también me dijiste que con tu hermano compartáis la misma habitación...*

Sí. Aunque la anécdota de llegar con la chica a la habitación en la presencia de otro hermano no ocurrió nunca, pero vamos, los dos partimos de una situación familiar. Los dos habíamos vivido esto: camas muebles que se sacan de los armarios y hermanos por todas partes.

*La música de la película tiene un aire de jazz. ¿Cómo lo hicisteis?*

Hasta *El juego más divertido* yo trabajaba con Ángel Muñoz Alonso —conocido como Maestro Reverendo— que tenía mucha imaginación musical y era brillante. Aquí Fernando me dio la idea de trabajar con Michel Camilo, el famoso músico de *jazz* que había conocido en algún sitio que no recuerdo. Michel nunca había hecho música para el cine. Le dije que quería para los títulos una especie de estándar de *jazz*, algo clásico de los años cincuenta. Él escribió una pieza maravillosa para los títulos y un montón de música muy variada para el resto de la película. Le llevamos la película, después de montaje final con códigos de tiempo, a Nueva York, donde él vive y conocía a los mejores músicos de *jazz*. Grabamos la música en un par de días, a toda pastilla, y el resultado salió fantástico.

*La música de la siguiente película, Los peores años de nuestra vida (1994) también es de Michel Camilo.*

Sí, sí, y no hice más porque descubrí aquí a Roque Baños, que venía de estudiar composición de cine en Boston. Se presentó en mi casa con Gabino Diego. Traía grabadas unas cintas. Las oí, y pensé que era lo que había buscado mucho tiempo.

*Las películas eran con sonido directo, ¿no?*

Todo lo que hice a partir de *Las palabras de Max* ha sido con sonido directo.

*¿Salió rentable Amo tu cama rica?*

No tuvo pérdidas, pero tampoco dio beneficios.

*O sea que la misma dinámica de siempre.*

No exactamente. Anteriores películas daban algo de beneficio. Pero de pronto esta no. El éxito era minoritario. Como siempre, TVE había comprado los derechos de antena, así que salimos sin pérdida, lo comido por lo servido. Tuvimos nuestros sueldos y ya está.

*¿Y la exportación?*

Es una película que no tuvo carrera internacional aunque podría haberla tenido sobre todo en Estados Unidos a partir de Festival de Miami. Tú sabes que todas mis películas han pasado por el Festival de Miami. Inmediatamente después del festival aparecieron dos distribuidores independientes que quisieron distribuirla por Estados Unidos. Pero no pudieron hacerlo por una cosa que ignoraba hasta entonces: en Estados Unidos puedes estrenar una película pero las cadenas de cines están controladas por las grandes *majors* y realmente no hay forma de introducir algo de fuera. Posteriormente apareció una persona en Nueva York que quiso estrenarla allí pero tampoco pudo. Era una película que me gustaba mucho y allí gustó mucho, sin embargo no tuvo más vida que el Festival de Miami. Hace pocos años vi una película americana que se llamaba *500 días juntos* (2009). Se parecía muchísimo a mi película. La vi y me dije ¡joder, es como un hijo bastardo!

*Los personajes principales de esta película y la siguiente son de alguna manera intelectuales que viven el absurdo. ¿Qué necesidad psicológica tuya te llevaba hacia estos personajes?*

Tenemos que poner aquí el diván del psicoanálisis para descubrirlo. Alguna cosa habrá. Son quizás una mezcla de personajes de Robert Crumb y Woody Allen. Personajes de Crumb tienen este des-



apego social. No tienen ningún interés ni ninguna ambición para pertenecer y superar escalas sociales. Por otra parte, son inteligentes y tienen mucha ironía para vivir dentro del sistema y poder bromear, sobre todo con su circunstancia. Es un tipo de personaje, al igual que los de Woody Allen, que está integrado en el sistema pero que es muy irónico sobre cómo funciona. Es verdad que no es que no consiguen salir de ello, es que no se proponen salir o, por ejemplo, establecerse más sólidamente. No les interesa esto, está clarísimo. Pero muy intelectuales no sé si son.

*Claro, el orden social no les interesa.*

Más aún, están en contra. Quizá no de una manera políticamente activa. Esto viene de *Sus años dorados* si te das cuenta. Ya está todo allí. Yo creo que estos personajes mantienen una apariencia idiota por una parte pero luego no lo son y de aquí surge la risa del espectador. Dicho de otra manera estamos ante personajes que verbalizan de una manera irónica todo lo que les rodea y lo ponen en cuestión a través de palabras, nunca con la actitud.

*¿Esto tiene que ver con tu personalidad? ¿Tú te veías al margen de todo este orden social? ¿Lo veías como un juego?*

Sí, sobre todo me veo fuera del orden de la industria cinematográfica. Nunca me veo ocupando un sitio. Cosa que veo en mis colegas, que ocupan un sitio y saben que hay que conquistar un estatus. No es que haya podido o no hacer esto, es que me produce una pereza inmensa solamente pensar en tener que ocuparme de esto. O sea, ni hablar. Sencillamente no me importa donde están colocadas mis películas. Esto lo sabemos todos, pero hay quien prefiere colocar su propia imagen frente a los demás. Cosa que yo no lo veo como un mérito, sino como un defecto. La cantidad de veces que he oído opinar sobre mi trabajo con un despiste absoluto, y digo ¡no dan ni una! Pero no entro en la discusión.

*Hay una cierto parecido entre Amo tu cama rica y la siguiente película Los peores años de nuestra vida, en cuanto a las situaciones, comicidad, argumento y el tratamiento de los personajes. Teniendo*

*en cuenta que Amo tu cama rica no había dado unos resultados económicos favorables ¿cómo es que empezáis un proyecto tan parecido?*

Es muy difícil hablar de una voluntad de hacer una cosa concreta en cuanto a la creación de una película. Te cuento como fue el inicio de esta película para que lo entiendas. David Trueba se fue a estudiar a Estados Unidos un curso de guion en el famoso *American Film Institute* durante un año. Regresó aburridísimo del famoso curso, y entonces me dijo o le dije que por qué no trabajábamos juntos en la siguiente película. Él había escrito durante su estancia en Estados Unidos, como trabajo de fin de carrera, un guion en inglés. Así surge *Los peores años de nuestra vida*. El guion de David me encantó, era muy divertido. Lo traducimos, cambiamos unas cosas, dimos más importancia al personaje femenino, y buscamos un actor para el personaje principal, que fue Gabino Diego.

*Es brillante...*

Gabino Diego era cómico, digamos era como sal gorda, infinitamente más sal gorda que Pere Ponce que era actor de comedia más sutil. Era un personaje muy disparatado en todos los sentidos: toca la guitarra en una silla de ruedas en el metro, se pasa por profesor de inglés nativo, hace astracanadas...

*Y sus fantasías.*

Por ejemplo, aquello de verse famoso con la chica y los periodistas. Por otro lado tiene una relación antagónica con su hermano, algo clásico, se enamoran de una misma mujer. A pesar de todo es un pequeño cerebro que lee mucho.

*¿Tú ves diferente aquí el personaje femenino que en Amo tu cama rica?*

La mujer aquí no tiene nada que ver con *Amo tu cama rica* donde es ella quien mueve la película y tiene importancia en el desarrollo de la narrativa. Aquí, en *Los peores años de nuestra vida*, se trata de un personaje femenino que está ahí, es una niña mona y poco más. El tratamiento de la relación de pareja en *Amo tu cama rica*

era muy moderna, en cambio aquí era mucho más clásica. En parte, quizás por eso la película por primera vez en mi carrera tuvo un gran éxito de público.

*¿Por ser más clásico?*

Sí, quizás.

*Y la secuencia final de la despedida en el tren en marcha también parece una revisión al cine clásico.*

Completamente. Es la escena que más me gusta, y el discurso moralizante aquel. Era, quizás más asequible para una gran masa de espectadores. Esto lo aprendí con esta película y lo seguí en mis siguientes trabajos. Me he dado cuenta que si al público le tratas como un intelectual, casi seguro que no te va a entender y te dará la espalda. No se trata de hacer películas idiotas, sino de hablar muy claro y de cosas que todo el mundo comparta. El público en general no podía compartir el personaje femenino de *Amo tu cama rica*. Se trataba de una lucha femenina, algo avanzado respecto a lo que son la mayoría de las mujeres y los hombres. Las mujeres en todo caso pueden verlo como algo deseable, pero los hombres en cualquier caso no querrán verlo nunca.

*Quizás es porque todavía nos da miedo una mujer así.*

En parte sí.

*En cuanto a las escapadas a la fantasía del personaje de Gabino. El momento más interesante quizás sea cuando en el cine fantasea con la película que está viendo y se mete en el mundo del cine...*

Cuando se pone a hablar con el director.

*El director quita su parche, y le dice que esto es cine, no es realidad.*

Pues eso es un poco la idea y lo que para mí significa una película. Es la primera vez que digo voy a hacer una cosa que yo mismo sepa todo el rato que es cine, algo para todo el mundo, como el cine americano. Es decir, llenar una sala de butacas. Esto es cine, enten-

dido de una cierta manera, eso sí, y no quiero decir que no exista otra clase de cine. Pero para la gente esto es cine.

*Claro, es el problema de no confundir el cine con la realidad. Que el cine es un dispositivo al fin y al cabo. En todo caso, aquí incluso los padres son diferentes.*

El padre que es un personaje extravagante, que guarda gallinas en casa, por ejemplo, y que las lleva de paseo atadas a unas cuerdas como si fueran perros. La madre que es hiper-protectora y la escena de la despedida y la lágrima que cae.

*En la película hay muchas referencias a la cultura popular...*

Sí, por ejemplo el presentador de televisión que se ahoga tomando uvas de Nochevieja.

*O el Torrebruno que aparece tocando guitarra en las fantasías de Gabino o la canción de Frank Sinatra. Esto me parecía algo postmoderno.*

Eso es justo lo que yo planteaba mientras leía el guion. Hablé con Rafael Azcona después —sabes que escribí un guion con Rafael Azcona que nunca se hizo— y me dijo que él tenía la misma impresión que yo. Que cuando leía el guion había dicho a David que estas fantasías no se podían rodar. Que sería un desastre en medio de la película porque romperían el hilo de la narrativa y no serán verosímiles y el público no las entenderá.

*¿Y cómo es que lo hicisteis?*

Para mí el problema era como hay que hacer estas escenas. Aquí entramos en el terreno del director y los problemas de realización. No era fácil realizar escenas de fantasía, y a la vez respetar la estructura naturalista de la película. ¿Cómo alguien puede sacar gallinas de paseo y que sea verosímil? Azcona me dijo que creía muy difícil hacer ese tipo de escenas, sin embargo, cuando las vi, me di cuenta de que estaban bien hechas. Y a él también le gustaron.

*Hasta la mitad tenemos un grado de realismo, a partir de la mitad empiezan las fantasías. Pero se consigue.*

Mira, me ha pasado una cosa parecida con las tres películas con las que he tenido un gran éxito de público. La primera es *Los peores años de nuestra vida*, la siguiente es *El otro lado de la cama* (2001), y la última es *Ocho apellidos vascos*. Cuando antes de cualquier contacto con el público, los productores —y no solo los productores sino incluso parte del equipo y de los actores— la ven por primera vez, se produce un gran desconcierto, no saben qué pensar. Creo que se debe a que son películas difíciles de clasificar, tienen cierta novedad que las hace desconcertantes en esas proyecciones de personas involucradas en el proyecto. Pero el público no tiene esos problemas.

*¿Entonces por qué crees que al público le gustan estas películas?*

Porque son distintas. Y divertidas, claro. Que el espectador nunca había visto algo parecido. Por su novedad. Que por cierto no lo hago conscientemente, me sale así. Jamás pienso en el público al rodar, en cambio si lo hago en la escritura de guion y en el montaje.

*Y quizás esta misma novedad es el motivo del desconcierto de los productores.*

Es así, porque no hay referencia anterior. Esta falta de referencias provoca miedo. Por ejemplo en *Los dos lados de la cama* (2005) que es la segunda parte de *El otro lado de la cama*, los productores la ven y me dicen que es perfecto y que ha salido fenomenal.

*Claro, ya tienen una referencia.*

Exacto.

*En el argumento de estas películas ¿por qué hay tanto énfasis en la guerra entre los sexos?*

También hay guerra entre los sexos en *Amo tu cama rica*, pero en este caso creo que el problema está en que la chica no tiene al principio un espacio para elegir a quien le gusta, hasta al final que lo consigue. Aquí se trata de la competición entre los hermanos. El

que al final gana la batalla por la chica es quien está más cerca de la realidad y vive una vida normal.

*Pero el hermano tampoco parece tan realista que digamos. Su jefa...*

La jefa está estupenda. La encuentro difícil de rechazar. Yo habría salido con ella.

*Y luego, para contraste, el encuentro entre la niña alumna y Gabino que pasa por el profesor inglés nativo.*

Sí, cuando la niña le pide que le enseñe su pene.

*Me llama mucho la atención estas relaciones inestables y desequilibradas, algo a lo Woody Allen.*

Es Woody Allen completamente. Me gusta mucho. Él, que es un desastre, le dice a la niña “lo terrible que va ser la vida”, y que “lo que le espera es una putada” y todo esto.

*La película tuvo mucho éxito, pero por sorpresa, tu siguiente película Carreteras secundarias (1997) es totalmente distinta.*

Porque era una novela. Leo la novela y me gusta mucho, sobre todo aquella tensa relación entre el padre e hijo. Y el personaje de Maribel Verdú. Una *hippie* de pueblo.

*El padre es totalmente un personaje a lo Robert Crump.*

Completamente. Entonces decidí en cinco minutos que voy a hacer la película basada en la novela. Hablé con Ignacio Martínez de Pisón y le propuse escribir un guion basado en su novela. Él escribió una primera versión de guion que me gustó mucho.

*Aquí volvemos otra vez a una historia un tanto complicada.*

Sí, sí. Muchos personajes y situaciones distintas. Partía de una situación y entraba en otra. El padre iba de una mujer a otra, de una ciudad a otra. Termina con la mujer que interpretaba Maribel Verdú y de repente, nos encontramos en la base militar de norteamericanos en Zaragoza.

*Y luego de allí pasan a Vitoria.*

Todo era muy complicado. Eso de su familia que era muy antigua, muy de derechas, donde descubrimos un pasado tremendo y donde él vuelve a entrar en la cárcel porque en Zaragoza vendía coches ilegales.

*Y de allí pasan a ser unos vagabundos.*

Aquello era como mil mundos. El chico se hace mayor y todo eso. Pero creo que la película consigue contar la historia de una forma coherente.

*Y el final feliz de heredar el dinero...*

Sí, para encontrar el lado optimista de la historia. En lugar del pesimismo de aquella Nochebuena tan patética.

*La narrativa tiene lugar en 1974.*

Sí, sí, es cuando Franco está enfermo y lo anuncian desde la radio.

*¿La secuencia de las revueltas sociales tiene alguna referencia real?*

Sí, pasaba por toda España. Franco está muriendo y todo está revuelto.

*Es curioso como el niño se involucra en la protesta sin tener ninguna idea política y simplemente por recibir un golpe...*

Es porque le sale la rabia que tiene acumulada de su situación. En el fondo es la explicación última de las protestas políticas.

*Efectivamente, es la ley de siempre, uno no quiere ser extremista, pero le empujan hacia ello. Luego se mitifica este acto y se inscribe en la historia como acto heroico.*

Si te acuerdas, esto termina con una escena onírica cuando él con una barra de hierro se enfrenta con un policía montado a caballo. Esta idea se me ocurrió mientras rodábamos. Pensé que había que darle una explicación de la rebeldía del chaval. Como origen de toda rebeldía social. Recibes un golpe y dices ¡ya está bien! ¡Hasta aquí

he llegado! También es una muestra de que el niño se ha hecho mayor y hasta es capaz de llevar un regalo de Nochebuena a su padre que está en la extrema miseria.

*Volvemos a este escepticismo tuyo hacia los ideales sociales...*

No hacia ideales sociales, sino a que se puedan dar soluciones en las películas. Me refiero a que cuando el tema es propio de la sociología, historia o política, no puedes contar el tema de una manera emocional en hora y media. Simplificarás todo irremediablemente. Es como la explicación que se da de la tercera sinfonía de Beethoven, por ejemplo. El primer movimiento, heroico, refleja la admiración por Napoleón, que representaba para Beethoven la nueva política, la revolución. Pero luego se desilusiona cuando se hace proclamar emperador, y compone la marcha fúnebre, el segundo movimiento. ¿A quién le importa? El valor musical es ajeno a esas especulaciones. Yo puedo contar la rebeldía social del chico y su relación con su padre, pero no puedo generalizar lo que estaba pasando en aquel momento.

*Aquí la guerra entre sexos, tan presente en tu filmografía, viene acompañada con el conflicto entre las clases sociales. Pero todo esto es latente. No hay claro indicio del contexto social.*

Es claro que en cuanto haces teoría sobre esto, los personajes mueren. Porque no da tiempo de contar todo esto en noventa minutos. Puedes hacer un documental si quieres para contar lo que pasaba en la realidad. Pero cuando se trata de ficción es diferente. Aquí son clarísimas las presiones de clase en la película. Todo esto se cuenta en la película sin hacer un discurso explícitamente político. Yo tenía claro que cuando empiezas a dedicarte a contar lo político, los personajes pierden vida, se convierten en cartón piedra.

*La música es impresionante.*

Allí es donde encuentro a Roque Baños. Antes de rodar la película él no había hecho nada, había estudiado en Berklee con una beca y era un músico con un talento impresionante. Me lo presentó Gabino Diego y me dice que ha descubierto un músico de cine que



es maravilloso. Antes de rodar la película, él sobre el guion escribe algunos temas, y me llevé las maquetas al rodaje. Aquello era increíble.

*La música es una orquesta completa, ¿no?*

Sí, sí, fuimos a grabar a Praga y allí lo interpretó una orquesta de ochenta instrumentistas en el famoso Estudio Barrandov. La orquesta no cabía en el estudio.

*¿Y por qué Praga?*

Salía más barata y la calidad era muy buena. Además era una orquesta acostumbrada a grabar bandas sonoras. Creo que allí habían grabado *La semilla de diablo* (1968) de Polanski y muchísimas otras como por ejemplo *Terciopelo Azul* (1986).

*La fotografía también es muy buena.*

Muy buena y muy difícil. Había días que grabamos en tres localidades diferentes y teníamos que desplazar todo el grupo. La hizo Javier Salmones, era la primera vez que trabajaba con él y quedé encantado.

*El presupuesto era muy alto entonces, ¿no?*

No. Nos costó algo más que las anteriores películas pero no mucho más.

*Y en cuanto a actores, aquí parece que ya encuentras donde colocar a Resines.*

El papel estaba hecho perfectamente para Resines, y no aquel director intelectual de teatro de *Lulú de noche*.

*El niño es fantástico.*

Está muy bien, otro que tampoco hizo una carrera brillante. Era el mismo niño de *La buena vida*, la primera película de David Trueba. Pensé que este niño va tener una carrera fantástica, pero no ha sido así. ¡Un desastre! No entiendo por qué.

*Hay situaciones en las que el talento no es suficiente, necesitas algo más.*

No sólo eso. Él sí que ha trabajado pero nunca tuvo la oportunidad de superar estas dos películas.

*¿Cómo fue trabajar con Maribel Verdú y Antonio Resines?*

Maribel a mí me ha parecido siempre una de las mejores actrices con quien he trabajado. Tiene un registro muy amplio, de lo más dramático a la comedia más disparatada. En cuanto a Antonio Resines puedo decir lo mismo, también es un brillante actor, especialmente si le ofreces el papel adecuado.

*¿Cómo fue la taquilla de Carreteras secundarias?*

Bien, aunque no fue como la película anterior para nada. Eso sí, tuvo muy buenas críticas, recuerdo, porque ya era una película más propia para los críticos.

*¿Y la distribuidora fue UIP?*

Sí, como de costumbre.

*Aquí en Carreteras secundarias entran otros productores como Olmo films y Sogetel.*

Olmo films era la productora de Ana Huete. Sogetel tenía el 51 por ciento de la película y el resto nosotros.

*Sogetel era el dueño de la película entonces.*

Exacto. Era la productora de cine del grupo Prisa.

*Entonces aquí entramos en que ya no hay preventa a Televisión Española.*

Sí, sí. Entra TVE también. Y Canal Plus también compró derechos de antena, como en las anteriores.

*Entonces hablamos de la misma fórmula, derechos de antena y subvenciones anticipadas del Ministerio.*

No, habían cambiado este régimen de subvenciones desde *Amo tu cama rica*. En lugar de anticipos ya te daban el tercio de presupuesto al final de la película, siempre y cuando un auditor confirmara todas tus cuentas. Esto te lo tengo que contar con más calma, cómo se pervirtió la “ley Miró” y ocurrió algo que desde el principio me pareció una cosa estúpida, porque entraban en juego los auditores, esa cosa que a mí me produce muy poca confianza.

# EL FINAL DE LA “LEY MIRÓ”, PRINCIPIO DE GRANDES ÉXITOS

---

*No he entendido bien porque los cambios de la “ley Miró” fueron tan desastrosos.*

Hablamos de finales de los ochenta cuando Pilar Miró ya no está al frente de la Dirección General de Cine. Entonces por las presiones de productores, la “ley Miró” sufre unas modificaciones que a mi modo de ver fueron absurdas. La “ley Miró” daba todo el poder al proyecto. Quien pone en marcha el proyecto es el director conjuntamente con los guionistas. Es una verdad que muy pocos productores tienen un proyecto claro. Los productores, para volver a recuperar el poder, proponen que el presupuesto de la película tiene que estar dividido en tres partes. Un tercio lo tiene que amortizar la taquilla, el otro tercio lo tienen que amortizar las televisiones y el tercer tercio es la responsabilidad del Estado. Parece buena idea. Para este último, entonces, entran en acción los famosos auditores de cuentas. Una vez terminada la película los auditores venían a inspeccionar los gastos de la película para confirmar la concesión de este tercio de gastos, y donde entra la auditoría de cuentas, por desgracia, entra la corrupción.

*¿La ayuda de Estado llegaba al final?*

Sí. Aunque con la “ley Miró” también las subvenciones llegaban al final cuando entregabas la copia cero.

*Entonces ¿cuál era la ventaja para los productores según esta modificación?*

Te daban el tercio de lo que había costado la película, por lo tanto podrías hacer películas más caras dentro de unos límites y cuando más cara era la película era mayor la cantidad que ponía el Estado. Bueno, teóricamente estuvo muy bien, pero en la práctica no tanto. El paso del tiempo llevó a lo que pasa siempre cuando no se basa en los datos objetivos sino datos subjetivos. Es decir, lo más impor-

tante era la auditoria de los costes de la película. Si el auditor firmaba que la película te costaba X, te daban el 33 por ciento de ese X. Con el tiempo los auditores se preocuparon menos en ver los costes reales, y llegaron trucos y cosas que terminaron por degenerar el sistema. De repente ganó el Partido Popular (PP) las elecciones, y en este tema delicado de las auditorías encontraron el modo de dar leña a los del cine. Porque, inexplicablemente, el PP tiene un odio cainita hacia el cine español. Debe pensar que le hacemos mucho daño electoral, lo que es una majadería, o sencillamente que no somos afines ideológicamente, y que en cualquier momento vamos a hacer una película sobre la guerra civil o el franquismo, cosa que aborrecen. Bobadas.

*¿Estás hablando de hace pocos años, en concreto el 2011?*

Exacto. De repente, todo pasó de una laxitud enorme a unas auditorías salvajes. De tal manera que el Ministerio exigía a los auditores que fueran hiper-rigurosos. Los auditores retiraban del coste cosas ridículas y por razones absurdas. Se hizo tan estricto que de pronto llegaron los gastos de las películas a la mitad. Todo en el nombre de la puñetera crisis. Intentaron cambios de financiación pero no llegaron a un acuerdo con Hacienda. No sé por qué no se ha llegado a acuerdos con Hacienda, pero lo cierto es que la Directora General de Cine dimitió. Un viernes se reúne con el Ministro de Hacienda, y se acuerda una desgravación fiscal de cine de un 33 por ciento. El lunes la desgravación fue inscrita en un 18 por ciento. Ella dimite inmediatamente porque se siente engañada.

*Volviendo a principio de los noventa, los cambios de la “ley Miró” son quizás la razón de desaparición de muchas productoras pequeñas. Y en tu caso Carreteras secundarias se convierte en el punto final de tu carrera de productor de tus propias obras y de colaboraciones con Fernando Trueba.*

Es justo en este momento cuando me planteo con *La voz de su amo* (2000) que no puedo competir en algo que pensé que implicaba un albur al final. En cualquier caso, aquello no fue como antes, ya que la producción implicaba tener que buscar los créditos al princi-

pio y tener que implicarse en operaciones financieras complicadas. Esto ya no me interesaba. Era un trabajo de productor que a mí ya no me atraía. De entrada intenté producir como siempre, de hecho dejé el guion a Fernando para que lo produjéramos nosotros. Pero Fernando tampoco estuvo interesado. Así que busque un productor ajeno y al final lo produjo Andrés Vicente Gómez, el de Lola films.

*Pero habías hecho un par de películas con el cambio de la ley, ¿no?*

De hecho eran tres: *Amo tu cama rica*, *Los peores años de nuestra vida*, que además dio muchísimo dinero y *Carreteras secundarias*.

*Pero llega un momento que no lo veis claro...*

Y que los costes eran mucho más elevados, porque los costes en España precisamente en esta década habían subido muchísimo. Además no podía asumir el trabajo de buscar la financiación y no me interesaba. La producción en mi caso era una obligación para poder hacer cine, pero con *La voz de su amo* ya tenía un nombre conocido y podría buscar un productor y esto es lo que hice.

*Con Andrés Vicente Gómez habías trabajado antes, ¿verdad?*

El me distribuyó con Iberoamericana *El juego más divertido* y con *Los peores años de nuestra vida* se llevaba un 20 por ciento de la producción.

*Si no me equivoco aquí ya no hay preventa a TVE pero entran televisiones privadas en la financiación de cine como Canal Plus o la plataforma denominada Vía Digital.*

Vía Digital era una cosa nueva al estilo de Canal Plus, organizado por el gobierno del PP a través de Telefónica para fastidiar al grupo Prisa. Entonces Vía Digital y Canal Plus competían poniendo dinero en las películas. Gracias a ello se hizo *La voz de su amo*, es decir, gracias a la venta de derechos a Vía Digital.

*En La voz de su amo después de mucho tiempo ya no se trata de comedia y tiene un estilo particular sobre todo en cuanto a fotografía, el reparto, la música, personajes y el guion. Es como una or-*

*questación perfectamente hecha. ¿Cómo fue el proceso del guion? ¿Tuviste alguna colaboración?*

El autor del guion que se rodó soy yo. Absolutamente. Te cuento: escribí una primera versión con José Ángel Esteban y Carlos López, pero no me gustó. Ahí no había rastro del País Vasco, sino que todo era en torno a un club de fútbol. El malo era el dueño del club y los sicarios eran futbolistas. Después de muchos meses volví a escribir yo el guion de *La voz de su amo* y lo llevé al País Vasco. La historia del club de fútbol me parecía importada de otros países. Del cine americano. Aquí los gansters roban haciendo casas, no van pegando tiros. Aquí no hay “Chicago años treinta”, pensé. Y entonces me vino una idea: si que hay “Bilbao años ochenta”. ETA mataba mucho más que Al Capone. De pronto te creías toda la historia, el peligro, un secuestro, un muerto que está vivo. Todo encajaba. Esta versión no tenía nada que ver con la primera. Lo único que queda de la historia del fútbol es el romance con la hija del jefe. Hay aportaciones en este guion, comentarios que me hicieron y que incorporé, de Agustín Díaz Yanes, Fernando Trueba y mi mujer Soledad Alameda, todos vienen en los créditos en apartado de agradecimientos.

*También vienen los nombres de Carlos López y José Ángel Esteban en los agradecimientos. ¿Y Alfredo Montoya?*

Él es un guionista que firmó como colaborador del guion por una razón. Era un escritor de novela policiaca de Barcelona. Andrés Vicente Gómez le invitó a colaborar para simplificar el guion y llevarlo a los terrenos de cine de género.

*¿Por qué? ¿Será que consideraba complicado el guion?*

La verdad es que consideraba muy complicado el guion y tenía una cierta preocupación de que el público no entendiera la película. El caso es que, excepto pequeños detalles, no me acuerdo haber cambiado algo por los comentarios de Alfredo Montoya y puedo decirte que *La voz de su amo* es mío de arriba abajo.

*¿Te centrabas en la idea del País Vasco o querías hacer algo diferente?*

Quería hacer una película a partir de un guion convencional. Tenía una apuesta conmigo mismo de hacer algo estilístico a partir de una historia aparentemente sencilla. Estaba un poco harto de las comedias. Porque en la comedia, forzosamente es el actor quien marca el estilo y tú no puedes hacer nada de estilo si el actor no te deja. Aquí quería hacer algo “hitchcockiano”, cosa que es obvio viendo la película.

*El inicio de la película es una especie de homenaje a la famosa secuencia de Vértigo.*

Estas escenas exigen muchísimos planos. Es muy laborioso de rodar. Esto es lo que más me gusta. Pero exigen una determinación a prueba de bomba. Es decir, un trabajo muy muy intenso para conseguir rodar la película en ocho semanas.

*¿Está rodada totalmente en el País Vasco?*

Todo. Se trataba de escenarios muy variados. Había días que rodábamos los exteriores y teníamos que mover a todo el equipo a varias localidades.

*Es tremendo el trabajo de montaje, planificación y el ritmo de la película.*

Y la música. Era básica. Como teníamos un músico tan bueno como Roque, íbamos sobre seguros. De tal manera que le dejé el guion para ver qué idea se le ocurre. Y ya sobre el guion me escribió el tema central que me pareció maravilloso y lo usamos efectivamente con sus múltiples variaciones. Creo sinceramente que cinematográficamente es el mejor trabajo de Roque.

*Eras consciente de que estás haciendo algo a lo Hitchcock.*

Sí, claro. Quizás quise matar al padre Hitchcock de alguna manera.



*Da gusto hablar contigo, hablas sin complejos de las influencias que has recibido. Hay gente que lo rechaza...*

Esto le pasa a todo el mundo. Todo el mundo recibe influencias. Es infantil rechazarlas.

*La fotografía a mí me recuerda a lo que hiciste con Paniagua. Sobre todo la iluminación perfecta de los interiores.*

Tiene una explicación. Javier Salmones ilumina los interiores desde fuera.

*¿Igual que Néstor Almendros?*

Éste ni siquiera iluminaba, dejaba entrar la luz desde las ventanas. Javier ponía un foco gigante fuera y solo con la luz rebotada en todas partes hacía la escena.

*Es fantástico. Javier Salmones es el director de fotografía de Carreteras secundarias también.*

Sí, sí, me gusta muchísimo su estilo. Siempre he querido volver a trabajar con él, pero siempre algo se ha puesto en medio y no ha podido ser.

*El final de la película es una sorpresa.*

Quería hacer una película que sorprenda al espectador. Para eso recurrí a la idea de desaparición y aparición del jefe al final y la complicidad del policía y de la propia hija.

*Quizás el juego de amor entre la hija y el guardaespaldas llevaba la fantasía del espectador hacia otro sitio...*

Llevando su atención hacía otros recursos. Sí, seguro. El hallazgo más grande de la película para mí es cuando el pobre hombre está abrumado por no poder encontrar respuesta al rompecabezas de desaparición del jefe y de repente un hombre vestido de militar entra en la casa, y los perros de guardia le ven y salen a jugar con él en vez de atacarle. Entra en la habitación de la hija y ella tampoco se sorprende. De alguna manera el mundo entero está enterado excepto el pobre protagonista.

*Que es el más serio a la vez. Este personaje, el de guardaespaldas, es un poco la inversión de tus personajes habituales de la comedia, ¿no?*

Sí, metido en la situación en la que es el tonto.

*Eduardo Fernández hace un gran trabajo.*

Es una de sus primeras películas. Él venía del teatro. Era un actor muy conocido en Barcelona. Y aunque te cueste creerlo, en el teatro había hecho papeles cómicos. Yo le veía perfecto. Tenía una cara, una voz y una seriedad perfecta.

*Y su forma de andar supongo que le costó mucho.*

Claro, porque si te acuerdas había recibido una bala en la pierna por la fidelidad a su jefe.

*Cómo fue contratar a Joaquim de Almeida.*

Mucho más sencillo de lo que creía. Lo quería para este papel, porque pensaba traer un actor con mucho carisma. Pienso “a quién cojo en España que fuera más fascinante que el protagonista y que luego pueda ser malo y a que a la gente le guste a pesar de ello”, y me vino a la cabeza Joaquim Almeida, que había hecho de malo en muchas películas entre ellas una de James Bond. Se lo dije a Andrés. Estábamos en su despacho. Andrés cogió el teléfono, miró la agenda, marcó y habló con él delante de mí y lo contrató por teléfono. Tardó diez minutos.

*¿Y Silvia Abascal?*

Silvia es una actriz increíble. Tiene mucho talento y viene a los rodajes con muchas ideas. Para mí era un hallazgo en la película. Me gustaba lo que había hecho en televisión en una serie de comedia. La veía como una actriz con un encanto muy especial. Luego esta cara y esta vocecita de Silvia eran muy importantes para que el guardaespaldas tuviera mucha culpabilidad al tener relaciones con el personaje.

*Imanol Arias otra vez de malo.*

La segunda vez que trabajo con él y la segunda vez que le doy un papel de malo. Me parece un actor perfecto para este tipo de papeles.

*¿La película fue distribuida por UIP?*

No. La distribuyó Andrés Vicente Gómez.

*¿Iberoamericana films?*

Sí

*Y ¿qué tal?*

Fatal. Iberoamericana no tiene capacidad para distribuir una película como esta. Tuvo mucho éxito con un par de películas americanas como *El último emperador* (1987) y *Bailando con lobos* (1990).

*Estas películas que citas eran fenómenos de masas.*

Pero estas mías no, claro.

*Entonces los resultados de taquilla no fueron buenos.*

No tuvo ningún éxito. Es la segunda de mis películas que devolvió menos dinero.

*Lo que es contradictorio ya que estilísticamente es de las más conseguidas. ¿Tuvo buenas críticas?*

Tampoco me preocupan las críticas. No las leo mucho sinceramente, tanto cuando son buenas como cuando son malas. Y además sé que no me van a ayudar. No me van a decir nada.

*Vendisteis los derechos de La voz de su amo solo a Vía digital.*

Todo lo hizo Andrés. Lo vendió a Vía Digital y a Antena 3.

*Tengo la sensación de que el sistema llevó al cine hacía los éxitos televisivos. Quiero hablar de lo siguiente que es El otro lado de la cama.*

Te cuento el origen de *El otro lado de la cama*. Yo estaba terminando *La voz de su amo*, cuando recibo la llamada de Tomás Cima-devilla que era el accionista principal de Telespan, y me dice que tiene un guion que le gustaría que leyera. Me digo, “¡qué bien, me mandan un guion, eso es nuevo!”

*Se titulaba lo mismo que la película.*

No, se llamaba *C’est magnifique* como la famosa canción francesa. En todo caso, lo descarto y sigo trabajando en *La voz de su amo* hasta otro momento cuando pudiera leerlo. Se me pasó el tiempo y dos semanas más tarde me llamó Tomás y me pregunta ¿cómo te parece el guion?

*Y no lo habías leído.*

Lo leí en una noche y me encuentro con una historia que tiene una cosa negativa y otra positiva. Lo negativo es que aparte de título que no era nada atractivo, se trataba de un juego sentimental entre un grupo de jóvenes en paralelo con el de sus padres.

*¿Eso qué quiere decir? Que lo padres también tenían líos amorosos entre sí.*

Sí, por ejemplo, que la madre del personaje tiene relaciones con un dentista, y cosas así. Luego el uso de las canciones eran en un estilo *Kitch* que aborrezco. Había canciones de Marisol, de El dúo dinámico, de Raphael y cosas así. Los actores no cantaban las canciones, la idea era usar *playback*. No me parecía nada creíble. Su punto de referencia debía ser una película de Alain Resnais llamada *On connaît la chanson* (1997) que era mucho más experimental.

*¿Creías que no iba a funcionar?*

Entendía que la gente joven tuviera líos de cama y cosas así entre ellos, pero me parecía muy desagradable que ocurriera lo mismo con sus padres, algo horrible.

*¿Y la parte buena?*

Lo que sí me gustó fue que en la parte de los jóvenes había unas escenas dialogadas muy divertidas. Las dos secuencias del bar, y la escena del partido de tenis por ejemplo, me parecían muy graciosas. En todo caso el final era demasiado amargo para una comedia musical tan espumeante. Era un final demasiado realista, amargo, pesimista.

*Entonces supongo que dices a Tomás que aceptas a condición de cambios en el guion.*

Le dije una cosa parecida a que “voy a dar un cambio determinante al guion”. Pero a la vez me apetecían muchísimo los números musicales.

*¿Cuáles fueron los cambios que le propones?*

Que elegiría yo las canciones y que todas van a ser de *rock* de los ochenta. Que los actores las iban a cantar. Al ser posible todas iban a ser de *rock and roll* y que la parte de los papás me la cargaba entera. Él aceptó. Nos conocimos. Empecé a escribir con el guionista David Serrano, que era muy bueno con los diálogos. Buscamos las canciones de los ochenta. Elegimos a los actores y llamé a unos amigos míos, Luis Mendo y Bernardo Fuster, para que les enseñaran a cantar un poco.

*Claro porque no querías usar playback sino grabar con ellos.*

Sí y cuando llega el momento de grabar las canciones nos enfrentamos con que todos desafinan un montón y no hay forma de arreglarlo. Entonces descubrí un aparato que salvó la película. Lo usan todos los estudios, y casi la mayoría de los cantantes modernos, es para afinar la voz del cantante.

*¿Roque Baños te ayudó también?*

Mucho. Luis Mendo y Bernardo Fuster me ayudaron para arreglar un poco las canciones, y Roque finalizó algunas y les dio la forma definitiva.

*Esto tenía poca que ver con la versión inicial del guion, ¿verdad?*

Unas escenas sí y otras no. Los grandes cambios vinieron de quitar a la gente de más edad y el *rock* en directo. En Telecinco había un delegado para hacer películas que le interesaba que esto fuera una comedia musical. Pero, sinceramente, el único que tenía alguna idea de lo que iba a salir de allí era yo. Y aún no sabía si iba a ser algo bueno o una estupidez.

*¿Y el reparto?*

La mayoría venían de teatro, y ahora son muy conocidos. Ernesto Alterio, Guillermo Toledo, Natalia Verbeke, Alberto San Juan y Paz Vega funcionaban muy bien para el tema del adulterio y tenían buena conexión entre ellos. Rodábamos a toda velocidad.

*¿Telecinco qué decía?*

Sólo sé que Tomás Cimadevilla estaba al final de rodaje asustadísimo y que pensaba que aquello no funcionaría, y que es un disparate y que va a ser un fracaso más. Terminamos la película y lo cierto es que no gustó a nadie salvo a los actores y a mí.

*Supongo que lo habíais pasado tan bien en el rodaje...*

La enseñé a Antonio Resines y a Fernando Trueba y les gustó muchísimo. Estaba contento, y pensaba que iba a gustar al público también.

*¿Cómo es que lo tenías tan claro?*

Porque era una película que no solo terminaba bien, sino que comunicaba un estado de ánimo muy optimista.

*Igual que tu última película, Ocho apellidos vascos.*

Eso es quizás el secreto de mis dos grandes éxitos.

*¿Entonces cuándo cambió todo?*

En el festival de Málaga la película se convierte en un éxito. El público al final de la película se levanta y empieza a aplaudir durante diez minutos. Hacíamos reverencias al público los actores y yo du-

rante diez minutos enteros. Eso en el cine no pasa jamás. Eso pasa en la ópera y nada más.

*Entonces Telecinco se pone las pilas.*

Pues no creas. Lo distribuía nada menos que Buenavista, Disney. Entonces la chica de Buenavista llama desde Málaga a decir “que esto es un pelotazo y que hay que sacar más copias”. Se ponen en marcha todos menos Telecinco. Nada que ver con lo que hacen ahora.

*¿Por qué?*

Quizás era una película difícil de pillar. No para el público que lo entendía y se enamoró de la película, pero para la gente de profesión era algo sin precedente.

*Y ha sido un gran éxito.*

Añádele que fue sin ninguna publicidad. Gustó mucho la película, pero en la primera semana no fue muy llamativa. A partir de segunda semana va *in crescendo* la venta de entradas, de manera que desde principio de junio hasta mediados de noviembre está en las salas para convertirse la película más taquillera del cine español hasta ese momento.

*De pronto la película ya era otra cosa, supongo.*

La vieron en Sundance Channel de Robert Redford y la querían para distribuir en Estados Unidos y la emisión posterior en su canal de televisión. Ven la película y se vuelven locos. Vinieron aquí e hicieron un reportaje sobre la película. Grabaron tomas incluso del barrio dónde vivo y me hicieron una larga entrevista. Todo este reportaje sobre mí y la película lo pegaron en las copias y lo ponían en las salas.

*Era material extra de DVD, ¿no?*

No. Lo ponían en las salas. Fui a Nueva York al estreno de la película. Era la primera vez que veía que antes de empezar la película

salgo yo en la pantalla hablando de mí mismo en una entrevista mientras sale mi casa y mi barrio. ¡Era absurdo!

*Dijiste en una ocasión que habías recibido la propuesta de trabajar en Hollywood.*

Durante el Festival de Toronto se pusieron en contacto conmigo unos agentes de Hollywood con la propuesta de trabajar allí. Pero yo sabía que allí no tenía mucho futuro. He conocido la circunstancia de trabajar en Estados Unidos por medio de otros directores. El mismo Trueba, que tiene un Óscar, ha vivido una temporada allí y es miembro de la agencia más importante de Hollywood, jamás ha recibido un guion que le interesara. Te mandan guiones de series o telefilmes o películas muy malas que otros no quieren hacer.

*Volviendo a El Otro lado de la cama, ¿qué tal fue la acogida en Estados Unidos?*

Los de Sundance estuvieron muy contentos, pero el público americano no entendió la película. Pasó lo mismo que en Telecinco, que decían: “¿esto es un musical en serio o en broma?”. Lo curiosísimo era que la película recibió críticas no buenas sino super-buenas en todos los periódicos importantes de Estados Unidos: New York times, Washington Post, Chicago Tribune, Los Ángeles Times y otros. El País reprodujo el del Washington Post que decía “A falta de Billy Wilder, este fin de semana pueden ver esta película”. Chicago Tribune hizo una análisis profundísimo sobre la película, de cómo rompía los tabúes sexuales y veía el final como una suerte de liberación colectiva. Decía cosas muy halagadoras.

*Y se pasó en el Festival de Toronto...*

Y Telecinco lo vendió al mundo entero. Pero donde tenía más éxito era aquí en España.

*¿Cómo fue la recepción del público fuera de España?*

Muy desigual. En México fue un fracaso total. Pasó como en Estados Unidos: a los distribuidores les encantó la película en el Fes-



tival de Toronto y la compran con un precio muy alto. Pero al público sin embargo no le gustó.

*¿Cómo explicas eso?*

Son cosas extrañas. Los mexicanos entendían que si alguien canta en una película era en serio. ¡El mariachi! En Francia, los productores hacen una estrategia diferente. Compran los derechos del guion para hacer ellos mismos la película. Estrenan la película con actores franceses y canciones francesas. Les salió un fracaso total. No lo puedes ni imaginar.

*¿Crees que ese éxito local de la película fue debido a las canciones conocidas?*

En absoluto. Y no todas las canciones eran conocidas. Por ejemplo, ni la primera del título ni la segunda que era un Rap eran conocidas. Yo diría que el éxito es debido a que los números tienen este raro optimismo de aficionado, por así decirlo, que se consigue cuando uno se pone a hacer algo con muy buena voluntad. Se trata de actores que no son muy profesionales de eso, y lo hacen con tanto entusiasmo y de una manera tan contagiosa que fascina al público. Lo que tiene la película es el llamado “buen rollo”.

*Parecido a algún tipo de cine americano...*

Y casualmente los más optimistas de cine americano son musicales también, por ejemplo *Cantando bajo la lluvia* (1952). No hay momentos negativos. Ese espíritu de superar los problemas por medio de la comicidad o de las canciones o del baile. La diferencia es que ahí son extraordinarios cantantes y bailarines y aquí no.

*Pero aquí hay buena voluntad.*

Y quizás es esto, que conste que nunca he llegado a saber porque hubo esta comunicación tan brutal con el público. Ni en aquella ni en esta última. De verdad, no sé el secreto. No soy capaz de decírtelo.

*Si lo supieras, este poder hipnótico de cine...*

Pero creo que es lo que te he dicho. El optimismo a toda costa. Una especie de alegría vital. Pero te aseguro que no lo he buscado. Me ha salido así sin más. ¡He visto unas caras de alegría saliendo de las salas! ¡Unas sonrisas! Yo iba allí —entonces nadie me conocía y podía hacerlo— y escuchaba comentarios. Eran impresionantes.

*No sólo hay números musicales en la película sino también coreografías.*

Te cuento. Los actores bailan ellos mismos aunque hay bailarines que los arropan. Necesitábamos un coreógrafo. Teníamos una pobreza de rodaje impresionante (mis dos películas de más éxito han sido las más baratas), y empiezan a llegar coreógrafos que no me servían. Hasta que Ernesto me dice que conoce a un coreógrafo brasileño-español llamado Pedro Berdayes y que dirige bailes modernos. Le llamamos, acepta, viene y me dice que de *rock and roll* no sabe nada. Pensé: “¡es esto lo que quiero!”. Ha sido un hallazgo maravilloso, porque resulta que él tiene una grandísima facilidad para hacer que se moviera armoniosamente la gente negada para bailar.

*Que era el caso de tu reparto.*

Reunió a todos los actores en un estudio de baile que tiene un espejo al fondo. Les dijo, bueno, vamos a ver como bailáis y les hace mover a todos y les hace pruebas. Se sientan todos y les dijo que “bueno, muy bien, esto lo tenemos que trabajar, porque es difícil, son muchas canciones y cada uno tiene protagonismo en una canción”. Se da la vuelta sin darse cuenta hacia el espejo del fondo y todos los actores ven que se le descompone la cara diciendo ¡joder, en la que me he metido! Estaba desesperado. Me llamó por teléfono y me dijo: “esto va ser muy difícil”. Le dije “ya, lo imagino”. Y me dice “no lo imaginas”. “Hay uno que se llama Willy Toledo que no puedes imaginar”.

*Pero Willy Toledo está muy bien en la película.*

Sí, porque hacía algo maravilloso y tiene mucho sentido del ritmo, y es que lo único que le importaba era hacer algo que tuviera

sentido. Y luego la técnica que inventó Pedro, que consistía en bailar tirándose en los suelos, que es muy original. Hasta tal punto que un periódico americano lo destacó.

*¿Era la primera experiencia de Pedro Berdayes en el cine?*

Sí, y él tenía serias dudas de que saliera bien.

*¿El título era tuyo?*

Sí.

*Luego está la masculinidad que es como una fachada: los diálogos del chovinismo masculino en el café en contraposición con las escenas de casa del personaje taxista interpretada por Alberto San Juan.*

Al personaje machista del taxista que ves en el café y en la casa con su mujer, le añadí el castigo, poniéndolo a llorar el resto de la película, hasta que se encuentra con su media naranja en la escena final.

*Con tanto éxito, no entiendo cómo es que pasaron cuatro años para realizar la segunda parte.*

El problema era el guion que no se terminaba. David Serrano ya era director y había hecho una película con el mismo reparto de *El otro lado de la cama* y que tuvo mucho éxito también. Entonces le costaba trabajo ponerse a escribir esta segunda parte. Le tuve que mandar notas, poniéndolo en marcha.

*¿Qué tal fueron los resultados de Los dos lados de la cama?*

No tuvo el mismo éxito que la primera parte, aunque tuvo una muy buena acogida. Pero el guion tenía una cosa que a mí me gustaba mucho. Todo el mundo esperaba que vuelvan a engañarse los chicos uno con el otro, con las parejas, entonces dije que aquí va a ser algo diferente y van a ser las chicas que tienen líos entre ellas.

*Como rizando el rizo de la narrativa.*

Y llevarlo hasta los límites.

*¿Y los números musicales?*

Los grabé con Pedro Berdayes al igual que la otra. Pero la película no salió tan redonda, aunque tenía escenas que estaban muy bien, incluso mejores que en la anterior. Pero ya no había novedad. La vi en cine y el público lo pasaba muy bien.

*¿También fue exportado?*

Sí y en Francia esta vez fue distribuida y tuvo buenas críticas.

*El tratamiento de homosexualidad era un tanto arriesgado ¿no? Me refiero a los ojos del gran público quizás fue algo demasiado atrevido.*

Pero lo aceptó. Quizá porque lo traté con naturalidad. Nos invitaron en un Festival de cine Gay y Lésbico en Barcelona, diciendo que ha sido la mejor película de lesbianas que habían visto. Decían, por fin salimos como normales en una película. Hay películas que lo tratan como si fuera algo marciano. Hay una película sobre una mujer que se enamora de una chica que es bailarina de circo. Es que ya suena a cursilada. Y su objeto de deseo, ¿tiene que ser la bailarina de un circo? ¿No hay homosexuales con ocupaciones menos estilizadas? Quizás como lo suelen pasar muy mal en la familia y en la sociedad, creen que solo el hecho de mostrar en la pantalla lo singular de su condición convierte a la película en un interesante espectáculo. Pero eso no es suficiente. Hay que hacer una buena historia de homosexuales o de heteros, es igual.

*Esto de la “cama” se repite mucho en tu filmografía desde aquel chico de Amo mi cama rica de tus inicios en 1970. ¿Crees que se puede dar una lectura socio-política a la “cama”?*

Estas “camas” no tienen nada que ver con aquella “cama” del cortometraje que citas. En todo caso no hay una intención política en ninguna de ellas. En todo caso tienen que ver con la canción protesta. Protesta contra la abstinencia sexual.

*Ya consigues una fama considerable con estas dos películas.*

Me invitó el Secretario de Estado de Cultura a comer en un restaurante después de *El otro lado de la cama*, y me dijo que le había

gustado mucho la película. De hecho *Las trece rosas* (2007) viene un poco de eso. Ya me buscan los productores y empiezan a llegar encargos.

*Al final es el sueño de cualquier director de hoy, recibir proyectos y tener la capacidad de seleccionar.*

Más que nada porque los proyectos no son siempre lo que tu desearías. Pero vamos, no está mal. Ya tenía más posibilidades. Desde *El otro lado de la cama* mi panorama profesional da un giro de ciento ochenta grados.

*Y te sientes más cómodo como director, ya que lo de productor es algo del pasado.*

Y que me siento seguro de lo que estoy haciendo. Pero ya me pasaba desde *La Voz de su amo*, incluso antes.

## DE LAS 13 ROSAS A OCHO APELLIDOS VASCOS

---

*¿Las 13 rosas era un proyecto de encargo?*

Iba a empezar a rodar *Los dos lados de la cama* cuando Pedro Costa me llama y me dice que si me apetece hacer una película sobre la historia de las 13 rosas.

*¿Cómo es que decides hacer una película sobre la tragedia?*

Nadie quiere hacer películas sobre la Guerra pero yo sí, y mucho. Nací en 1945. He vivido la época de Franco entera, he estado en la cárcel, muy poco tiempo, pero he estado. ¿Cómo no voy a querer retratar esta época? He conocido a mucha gente durante todo este tiempo. En la revuelta estudiantil de 1968 estuve en la Facultad de Físicas, he conocido a gente que la policía se cargó. ¿Cómo no voy a querer hacer película sobre esta época? Sigo queriendo. Lo que pasa es que no son muy comerciales y encima la derecha nos pone el estigma de repetirnos con el tema para que no las hagamos. Pero es falso. Son menos de un cinco por ciento las películas que tratan del franquismo.

*¿Conocías la historia?*

La conocía desde mucho antes de que se publicara. Me la había contado una antigua montadora con quien trabajé en un par de películas. Era del Partido Comunista y conocía de primera mano la historia.

*La película tenía algo que ver con la ley de Memoria Histórica del gobierno de Zapatero.*

Cuando Pedro Costa me llamó, los socialistas no habían ganado todavía las elecciones y no había previsiones que las ganaran. La película estaba en marcha cuando Zapatero ganó por sorpresa las elecciones.

*Se había publicado un libro con el mismo título.*

Había un libro escrito por Carlos Fonseca, que contaba la historia con bastante meticulosidad.

*¿El guion está basado en este libro?*

Este libro nos daba información, pero por otra parte, una vez incorporado Ignacio Martínez de Pisón, nos dedicamos a hablar con las supervivientes de la época. Había una mujer que nos dio informaciones muy valiosas. Se llamaba Carmen Cuesta, había convivido con las 13 rosas. Era la más pequeña de todas. Está también interpretada en la película y es la que sobrevive.

*¿Ignacio Martínez de Pisón, el escritor de Carreteras secundarias?*

El mismo. Propuse a los productores que escribiera un escritor el guion ya que yo tardaría muchísimo. Después de tantear con dos o tres escritores finalmente llamamos a Ignacio y lo aceptó.

*¿Dónde vivía Carmen?*

En Valencia. Fuimos Ignacio, Pedro Costa y yo allí y esta mujer nos contó muchas cosas que yo incorporé en la película. Puse las escenas tal y como me las había contado ella.

*¿Qué cosas?*

Sobre todo datos de la época; cómo eran ellas. Si a algo procuré ser fiel, es a los comentarios de esta mujer. Era muy inteligente. Se había incorporado a las Juventudes Socialistas que en realidad pertenecían ya al Partido Comunista. Su padre era también comunista, sin embargo su abuelo era un hombre muy de derechas, un señor adinerado que tenía una tienda de automóviles en el Paseo de la Castellana.

*¿Sólo visitasteis a Carmen?*

No. Habían muchas más mujeres que nos contaron cosas de la cárcel, de la policía y de la parte más siniestra y terrorífica de la historia, pero esta mujer nos habló de lo que a mí me interesaba mucho: cómo eran ellas.

*Te sirvió para construir los personajes.*

Sí, sí. Se trataba de un grupo de chicas en el que convivían unas que eran muy concienciadas políticamente, con otras que tenían una visión política simple y muy idealista y un tercer grupo que eran muy ingenuas. En conjunto eran un montón de chicas inocentes, muy inocentes, muy jóvenes.

*Y esto era el fondo de la tragedia.*

Y lo que yo intenté transmitir. De manera que se trataba de un grupo de jóvenes que se meten en el movimiento de la juventud socialista por afán de cultura. La radicalización política les aumenta colectivamente durante la guerra civil, pero inicialmente es la cultura y un incipiente feminismo lo que les lleva a las Juventudes. Aquellas chicas, en la falta de alternativas, ven al Partido como el único sitio para superar aquella brutalidad cultural de su entorno, dentro de la consciencia social que durante la República se había producido —Esto es lo que decía Carmen—y que con la Guerra Civil veían que todos los hallazgos culturales de España se vienen abajo y tienen que empezar de cero.

*También había un niño, el hijo de una de ellas, en concreto la que interpretaba Pilar López de Ayala, que recibe la carta de su madre después del fusilamiento.*

Este niño sí que estaba vivo todavía y le visitamos. Hemos sido fieles al contenido de la carta y lo introdujimos en la película tal y como es. El único cambio fue que la carta en realidad fue descubierta por el niño muchísimos años más tarde, cuando ya era mayor. En la realidad no fue el niño sino la familia quien recibió la carta.

*¿Aparte de estas entrevistas, utilizasteis algún documento histórico?*

Carlos Fonseca nos allanó ese camino, las actas del vergonzoso juicio, etc. Nos concentramos en construir los personajes sobre la idea de que se trata de un grupo que se involucra en la lucha política con gran ingenuidad. Es verdad que fabulamos algún detalle, pero todo es tal y como sucedió según las fuentes a las que tuvimos acceso.



*¿Cómo es posible tratar un hecho histórico como este y mantener la objetividad?*

Lo que yo tenía en la mente era contar la historia con una gran naturalidad. No quería que aquello fuese una película sectaria en absoluto. Luego tuve problemas por ello. Intenté contar los sucesos muy escuetamente pero, solo con contarlos, sin grandes excesos, resultaban tan terribles y tan emocionantes que no dejaban a nadie indiferente y la película resultó ser tremenda.

*El final es muy emocionante, algo catártico.*

Lo emocionante era ver la reacción del público en las salas. En Calanda, el pueblo donde nació Buñuel, me invitaron a un pase de película en el verano del estreno. La pusieron en la plaza del pueblo. Lo recuerdo perfectamente. Estuve en las primeras filas y tenía todo el pueblo a mi espalda. En la parte final de la película oía a todo el pueblo detrás de mí llorando. Era sobrecogedor. Yo no había buscado este efecto jamás. Estoy muy en contra de exagerar, pero eso salió solito.

*¿Qué interés había en esta historia en particular?*

Se puso de moda la historia de las 13 rosas por un aniversario. Salió el libro de Fonseca y se vendía mucho. Iban al Cementerio de Almudena el Partido Comunista y el Partido Socialista —en distintas horas— para poner flores en una esquina donde hay una lápida y un recuerdo de ellas. Es dónde las fusilaron.

*¿Cómo fue la reacción de la Izquierda?*

Pues ante mi sorpresa fue rechazada por la memoria viva del Partido Comunista. Nunca de una manera explícita llegaron a decírmelo, pero oía que les había parecido que había sido muy blando. Molestó mucho a portavoces del Partido que la película terminara con la carta del personaje de Pilar López de Ayala, no con la carta anterior, la de personaje de Verónica Sánchez cuya frase final tiene una carga política, marxista. La carta final era del personaje que para ellos no era tan relevante y para mí era el caso más dramático. Era una mujer de derechas, al igual que su marido, a los cuales les pillan

porque han ayudado a un pobre desgraciado y les fusilan, sin que hubieran hecho absolutamente nada. Esto estaba muy documentado, lo de esta mujer, y lo de su familia que era tan de derechas que no habló y no quiso saber nada de ella.

*Realmente todas mueren por una situación absurda. Esto es quizás la tragedia final de la película.*

Yo realmente lo que quería contar era una situación en general de todo el país, no quise terminar la película remarcando una vez más quién era malo y quién era bueno. Estaba clarísimo.

*¿Y la derecha cómo reaccionó?*

Se quedaron calladitos. Me figuro que la película no les hizo mucha gracia, pero tampoco dijeron nada. Un político muy conocido le dijo al productor en un pase privado que la película marcaría el inicio de otra guerra civil. Habría bebido para decir esa sandez.

*La película es un capítulo aparte en tu filmografía por volver la mirada hacia el trauma. ¿Fue difícil el rodaje?*

Yo hice la película con mucha facilidad. A mí me conocen como director de comedias pero yo en esta película, como en *La voz de su amo*, me sentía muy cómodo ¡No sé por qué demonios siempre termino haciendo comedias con lo fácil que me resulta hacer dramas!

*Me refiero a dificultades psicológicas de recrear una situación tan dramática de una herida histórica todavía abierta. Por ejemplo, en la escena de fusilamiento, con tantísima carga de emociones, habrás tenido algún percance.*

Esta escena la rodamos en el mes de agosto. Las temperaturas llegaban en aquel rincón de Cementerio de Almudena a unos cincuenta grados. Contábamos con la presencia de un capitán del Ejército de Tierra para consultar datos históricos y los detalles. Él me contó que en fusilamientos había dos soldados por cada reo. Por tanto, necesitábamos veintiséis soldados. Por la mañana ensayamos un poco con figurantes que hacían de soldados. Terminamos el ensayo y me dice que esta tarde me va a traer soldados de su propia

compañía porque así, con los figurantes, no está saliendo bien la escena. Entonces trajo sus propios soldados aquella tarde. Cogieron los fusiles de fogueo, él enseñó las órdenes al actor que interpreta el oficial, y empezamos a rodar. Entonces se me ocurrió que las chicas, como una última rebelión, desobedecieran las órdenes del oficial y se dieran un abrazo antes del fusilamiento. Esto no está en la historia, desde luego, y lo inventé yo. Resultó la escena tan emocionante que todo el mundo se sintió afectado. Las actrices se abrazaban y lloraban. En todo caso las emociones estaban a flor de piel. Bastaba decir cualquier cosa y ellas rompían a llorar. Mientras ellas lloran, los soldados disparan, y entonces se produjo la cosa más increíble. En el último plano, los soldados estaban fuera de campo, pero disparaban igual los fogeos para impresionarlas. Termina el plano y los soldados se acercan a las actrices y les piden perdón, ¡como si de verdad les hubieran disparado!

*El trauma está en algún lugar en la memoria colectiva.*

Quizás. Y de aquí las reacciones emocionadas del público al ver la película. Y la de los políticos estúpidos.

*Viene en los créditos que la película fue una coproducción hispano-italiana.*

Si te has dado cuenta la película tenía tres productores: Enrique Cerezo, Pedro Costa y Filmexport Group. Este último es un productor italiano que financió una pequeña parte de la película. Tuvimos tres actores italianos, que por cierto fueron fantásticos, con una dificultad añadida que era el doblaje.

*En Italia tuvo éxito la película*

No. En absoluto.

*¿Qué necesidad había de coproducción entonces?*

Aquello era la condición necesaria para conseguir el fondo de Eurimages.

*La música de Roque Baños se lleva un premio Goya. ¿Cómo fue el proceso de composición?*

Me reuní con Roque en su estudio para ver cómo podríamos componer la música. Vimos la película y en un momento le propuse que estudiáramos la canción-himno de las 13 rosas, aquella que cantan las chicas. Se trata de una canción antigua, de hecho la melodía venía de un himno de las Juventudes de Napoleón con una letra diferente compuesta aquí por las Juventudes Socialistas. La oímos en un disco ruso, muy antiguo, una especie de propaganda estalinista en el que un coro ruso cantaba canciones en español. Roque arregló la armonía de la canción y añadió otros pasajes. El resultado fue maravilloso. Para el inicio se le ocurrió una cosa fantástica: extendió el himno en la cuerda de la orquesta, alargando las notas. Utilizó dos o tres temas más e hicimos la música al igual que en *La voz de su amo*, es decir, juntos en su estudio, él iba ensayando sobre la marcha y yo de animador. Para la escena del fusilamiento, volvió a usar la música muy suave, hasta el momento que ellas se abrazaban y es cuando levantó la orquesta hasta arriba. Es muy bueno Roque.

*La parte de la cárcel fue criticada...*

Porque algunas mentalidades sectarias encontraban que las chicas estaban muy contentas en la cárcel. Cómo se notaba que nunca habían estado en la cárcel. Yo sí que he estado y sé lo que pasa allí. En la cárcel cuando se sale de las manos de la policía, la gente está muy contenta. Allí ves mucha gente como tú, todo es en cierto modo mucho mejor, cuando te encuentras con muchos colegas. Y luego teníamos sobre todo el testimonio de Carmen quien nos contaba que ellas en la cárcel daban mucha guerra, que siempre estaban organizando follón, que eran muy trastos. Me contó y es verdad que no dejaban de ser chicas muy jóvenes, y que por ejemplo, ella había estudiado claqué y lo bailaba en la cárcel.

*Cosa que se ve en una escena y el crítico de El País dice que “no encuentra palabras para definirlo”.*

Sí, como sí lo hubiera inventado yo, que el claqué del patio de la cárcel era asunto de mi fantasía y cosas así. Es alucinante leer este comentario, yo había usado el testimonio de la superviviente.

*¿Cómo fue el estreno?*

El preestreno fue multitudinario. En los cines Kinopolis de la Ciudad de la imagen de Pozuelo en Madrid se llenaron todas, las tres o cuatro salas que la ponían. Enrique Cerezo se dedicó a invitar a mucha gente. Carmen Cuesta estuvo allí. Le pregunté después qué tal le parecía la película, y que si había metido mucho la pata. Me dice que estaba reviviendo todo, y que era muy parecida de lo que era, y que el final y las escenas suyas estaban muy conseguidas. Que se había emocionado mucho. Como única pega, me dijo que la cárcel no era tan limpia, había muchas enfermedades y suciedad. Eso lo sabía yo, pero si lo nuestro parecido a como era, la película habría resultado insoportable de contemplar.

*Pero aún con la cárcel tan limpia la película resulta tremenda.*

Esto es lo que Santiago Carrillo me dijo, que le ha resultado difícil ver la película por todo lo que supone la carga emocional, pero que estaba a su parecer muy conseguida. A lo mejor fue benevolente conmigo. Acababa de terminar la proyección.

*¿Fue buena en general la acogida de la película?*

Fue muy buena. La película hizo bastante dinero y tuvo buena reacción del público. ¡Hombre! era normal que una parte del público no quisiera ver una película tan dramática. Y luego otra parte del público, la de extrema derecha no quiso verla por definición.

*¿La distribuyó Alta films?*

Sí, González Macho. Ninguna compañía multinacional quiso distribuirla. Había un cierto temor a la película. Es tremendo, aún pasados setenta años o más, todavía hay una cierta reticencia de hablar de aquel episodio de la historia. Me acuerdo que me llamó González

Macho después para decirme que la película estaba haciendo un dineral. Pero vamos, se trataba de una distribución menor de lo que puede hacer una distribuidora como Universal por ejemplo, y aun así creo que fue todo un éxito.

*De Las 13 rosas vamos totalmente al punto antagónico que es La montaña Rusa (2012). ¿Por qué hay estos cuatro años sin trabajo?*

Porque es cuando fallece mi mujer y no tenía ganas de hacer nada. Hasta que me puse en marcha otra vez, pasó un tiempo.

*El guion lo escribes con Daniela Féjerman.*

Yo veía un tanto peligroso que la protagonista fuera una mujer, y que me metiera en un terreno desconocido. Entonces hablé con Daniela, y nos entendimos muy bien y lo fuimos escribiendo.

*La película fue un fracaso comercial.*

¡Absolutamente! Bien es verdad que su fecha de estreno coincide con un principio de hundimiento del cine español. Tres-cuatro películas españolas, algunas de buenos nombres y presupuestos, fueron fracasos comerciales rotundos a la vez. Entre ellas la mía. El público de repente decide no ir a las salas.

*¿Qué piensas personalmente de la película?*

Me gusta mucho. Los tres personajes. Los dos amigos tan distintos. Es un tipo de comedia melancólica en la que yo me muevo bien. No es el tipo de comedia tipo *Ocho apellidos vascos* que es de producir carcajadas, o *El otro lado de la cama* que también está tratada en tono de farsa, sino algo más seria. Los tres personajes eran complejos, y había que desarrollar ese triángulo. Pienso que a pesar de que a nadie le gustó la película, o mejor dicho nadie fue a verla, personalmente es la clase de película que me gusta. Me parece que entre otras cosas tiene tres actores fantásticos...

*¿De dónde venía la idea de la chica obsesionada con el enigma del orgasmo?*

Es una idea muy simple de Daniela. Se trataba de la anécdota de una niña que cuenta a sus amigas en el colegio que ha escuchado gemidos orgásmicos de su madre y está intrigadísima en saber cómo se produce esa cosa tan interesante. Espera a ser mayor para experimentar este momento que le parece mágico. Pero esta misma ansiedad, o quizás el hecho de que nunca haya encontrado la pareja adecuada, hace que no lo experimentara nunca. Cuando lo encuentra se da cuenta que no es tan importante y es una cosa normal, pero en el medio se ha roto una amistad entre amigos. La película quería tratar problemas del sexo femenino un poco más serio que el típico tratamiento en tono de vodevil.

*A pesar de esta novedad la película no tuvo éxito.*

Hubo gente que me dio una pista muy interesante: nadie en el cine quiere ver problemas del sexo femenino. Los hombres porque quieren ignorarlos, y las mujeres porque se pueden sentir representadas, para bien o para mal, y en ambos casos no les gusta. Porque si son muy proclives, digamos al sexo y al placer que supone, les produce mala conciencia —por la tradición española, católica— y se sienten mal, lo asocian con la perversidad y nunca les gustará.

*¿No crees que aquí de nuevo un final abierto y una estructura cíclica al igual que Amo tu cama rica despista al espectador?*

No. Porque aquí aun teniendo la estructura cíclica, sin embargo la película está bien terminada. La razón quizás fuera otra cosa y es que la película termina mal. No se trata de un final feliz para nada. Ella tiene que separarse de el que le gusta y vuelve con el otro que parece ser irresistible.

*Una especie de eterno retorno.*

Por eso es una película que a mí me gusta, aun sabiendo que no tuvo éxito, tampoco tuvo mucho éxito *La voz de su amo* ni *Amo tu cama rica* en su primera exhibición.

*Tenemos otra vez personajes que quieren superar sus fantasías infantiles y fracasan una y otra vez.*

Con la diferencia que aquí, esta vez se trata de una chica. Y al meterme en ese jardín, de que la protagonista fuera una chica obsesionada con el orgasmo, pensé que lo tenía que escribir con una guionista.

*Hay películas con el punto de vista femenino que son brillantes, como es el caso de Kamasutra (1996) de la directora india Mira Nair.*

Cuando se trata de una mujer del Tercer Mundo, el espectador occidental lo considera un elemento tan exótico... como si fuera algo de zoológico. Todo el mundo lo acepta y dice, ¡mira los indios cómo son!

*La imagen exótica que películas como Kamasutra intentan dinamitar por dentro.*

Sí, también en el caso de una película como *Quiero ser como Beckham* (Gurinder Ghadha, 2002) que resulta muy exótica a los ojos de espectador europeo, te digo lo mismo, todo el mundo te dice ¡joder fíjate cómo son los indios! ¡Mira cómo reprimen a sus hijos! Mientras que en la película, la familia británica hace lo mismo con su hija, especialmente la madre que tiene miedos de relaciones lésbicas de su hija futbolista y le hace llevar lencería fina y todo eso. ¡Pues esta parte les parece normal!

*Tratar el tema no debe ser fácil en la pantalla.*

Mira, no sé si has visto *La vida de Adèle* (2012) la película que ganó hace dos años el premio de Cannes. Pues trata de sentimientos homosexuales de una joven de una forma muy interesante. Me fascina la idea de la chica que descubre su sexualidad y que se entera que le gustan las mujeres y que experimenta ese placer que es algo primordial en la vida humana. Aquí el director no se ha reprimido ni lo más mínimo y ha mostrado con todos los detalles la vida íntima de la pareja. La ha rodado muy bien y es una gran obra. Estas escenas son muy difíciles de hacer y seguro que lo ha hecho con mucho



esfuerzo y talento. Sin embargo, el público de la calle descalifica a la película como “porno *soft*”.

*La montaña rusa contiene las escenas más explícitas de toda tu filmografía.*

Me parecía fatal tratar el orgasmo femenino y hacer una elipsis en el justo momento que esto sucediera. Habría que enseñarlo. No podía reprimirlo pensando que por ejemplo ¡la iglesia lo ve mal, que la policía lo ve mal, que el gobierno lo ve mal, que el vecino lo ve mal y que la mujer se enfada contigo!

*Los actores tuyos normalmente después de los rodajes vienen a hablar del gran ambiente que produces en los rodajes y que disfrutaban mucho...*

No precisamente de estas escenas.

*Sí, estas escenas suelen ser tortuosas, justo te iba a preguntar esto. ¿Cómo las haces?, ¿cómo las ensayas?*

Generalmente, el secreto es que te tienes que poner muy serio en estas escenas. Precisamente si en toda la película estás relajado, cuando llega el momento de rodar estas escenas tienes que ponerte serio, y que todo el equipo te vea en la cara que no hay ningún margen para la broma, y que sepan que se trata de algo completamente profesional. Si no lo vas a tomar en serio tú, cómo demonios esperas que lo tome en serio el espectador. El caso es que con el paso del tiempo me di cuenta que al público en general no le gusta ver escenas de sexo en serio.

*¿Crees que prefiere reprimirlo?*

Quizás es algo que sale de nuestra parte animal y que hasta ahora hemos reprimido. Es verdad que el sexo no es igual en Francia que en Inglaterra o Alemania. En España el sexo en el cine ha sido algo prácticamente mecánico o como algo que es inmediatamente entendido como una perversión. En cualquier caso, algo que hay que quitarse de encima lo antes posible. Todo el desarrollo del sexo, de saber hacerlo bien, hacerlo con tiempo y disfrutar, sacarle, digamos

un jugo, que no estaba previsto en lo animal sino que lo tiene que poner el hombre con el cerebro, es algo más moderno.

*Es algo espinoso sobre todo en la narrativa...*

¿Cuántos escritores han tratado el tema de sexo con detenimiento y le dan la importancia que realmente tiene en la vida de la gente? En Estados Unidos se me ocurre ahora Philip Roth cuyo tema principal es el sexo. Se trata de unas grandísimas novelas en las que Roth aborda todos los problemas de ser humano y entre ellos de una manera preponderante trata del sexo. ¿Cuántos escritores occidentales hablan de eso? Poquísimos. Seguimos reprimiendo de manera sistemática el sexo. Sigue en vigor una censura terrible sobre esto, aunque nadie quiere admitirlo.

*¿Crees que en tus películas el sexo es una especie de regreso a un sustrato cultural no superado?*

A mí me interesa este tema muchísimo. Creo que a todo el mundo le interesa, pero hay muchísimo pudor de tratarlo. Esto es lo que a mí me gusta precisamente de *La vida de Adèle*.

*Pero es que lo explícito no arregla del todo el problema del realismo, la fantasía del espectador inmediatamente se desplaza a otro sitio y nunca llegamos al realismo del que hablas.*

No estoy de acuerdo y a la vez sí estoy. Yo creo que hay que contar los detalles de una relación sin ninguna clase de represión.

*Hablamos de la música. ¿Cómo fue trabajar con Ara Malikian?*

Es un monstruo, vale para todo, deseo volver a trabajar con él. Para una secuencia interpretó con su grupo el cuarteto de Schubert “La muerte y la doncella”. El carácter melancólico de la pieza de Schubert iba acorde con la sensación de la protagonista.

*Quizás no se puede encontrar una razón lógica para el fracaso de La montaña Rusa.*

No sé sabe cómo va a reaccionar el público. Eso sí que es un enigma. No me explico todavía por qué la gente no quiso ver *La montaña rusa* y quiso ver masivamente *Ocho apellidos vascos*.

*¿Cómo fue el punto de partida de Ocho apellidos vascos?*

Me llamó un productor de Telecinco y me dijo que tenía un tratamiento y me preguntó que si me interesaría hacerlo. Se trataba de un primer guion de *Ocho apellidos vascos*. Todavía no tenía final y no empezaba en Sevilla sino en los Sanfermines. Lo comienzo a leer poco a poco y de pronto me encuentro riendo en voz alta al llegar a tres o cuatro escenas.

*¿Cuáles eran?*

La de “ocho apellidos vascos”, “la manifestación” y cantando “Sevilla tiene un color especial”, cuando habla en euskera y dice “prohibido fumar”, la escena del calabozo y alguna más. Todas estas escenas ya estaban en el primer guion.

*¿Entonces aceptas la propuesta de Telecinco?*

Les dije que me interesa, pero realmente el guion me parecía que necesitaba unos ajustes. Por ejemplo, el personaje femenino no me convencía. Me parecía exageradamente antipático. Hacía todo para quedarse con el dinero. Era un personaje tan negativo que parecía un monstruo. No solo se portaba fatal con el andaluz, sino con su propio padre cuando le engaña para quedarse con el dinero de la boda. Iba a ser el personaje más odioso del mundo. La película tenía que terminar bien. Me preguntaba cómo el andaluz iba tras este personaje tan negativo.

*¿Se arregló esto en el guion final?*

Lo tuvimos que arreglar en el rodaje con la ayuda de la actriz principal, Clara Lago.

*¿Cómo lo hicisteis?*

Dónde ella quedaba pasiva le hice intervenir un poco más, le hice reírse y que tuviera complicidad a partir de un momento de la película con Rafa, el andaluz. Todo esto para convertirla en un personaje simpático y que diera una lógica al final, cuando parte a Sevilla en su busca.

*Fue interrumpido el proyecto de la película una vez, ¿no?*

Sí, de repente dijo Telecinco que no hay dinero y no se hace la película hasta 2014.

*¿Y qué pasó luego?*

Se estrenó *Lo imposible* (2012) e hizo mucho dinero. Entonces Telecinco cambia de idea y rodamos. Era un rodaje baratísimo. Terminamos el guion con una buena dosis de romanticismo.

*Y empezó el rodaje.*

Trabajamos un poco sobre los personajes. Me parecía que al padre también le faltaba algo. Por lo que añadí la escena de su arrepentimiento y la reconciliación con su hija en el bar. Esto me parecía importante para que el personaje que es muy bruto fuera al mismo tiempo muy entrañable y que conquistara la simpatía de los espectadores.

*¿Tuvisteis algún problema para distribuir la película?*

Termina la película y nos enfrentamos a la gran incógnita, como siempre. ¿Le gustará al público? Los productores estaban muy discretos y callados. Entonces pasó lo que decimos siempre, que había que poner la película al público para saber lo que opina.

*¿Y que hicisteis?*

Hicimos una primera proyección pública en una universidad aquí en Madrid. Estuvimos allí Dani Rovira y yo con un productor. Oíamos las carcajadas del público. Le dije a Dani “esto que estas oyendo no pasa nunca, ¡esto va a ser un exitazo de la hostia!” En el

coloquio pasó otra cosa que rara vez ocurre: se quedó todo el público, unas quinientas personas.

*¿Hubo otra proyección privada antes del estreno?*

Sí, hubo otro pase en el cine Palafox para todo el equipo de la película y para todos los compromisos de producción, para la gente de Canal Plus y otros. Se repitió la escena de la universidad. Era un público distinto pero se repitió el éxito con un matiz en algunos. Había gente que me decía su opinión sobre la película con aires de superioridad: ¡No es mi tipo de humor, pero bueno, es graciosa!

*¿Hubo algún crítico entre el público?*

Allí no, pero en la sala de Universal, que iba a distribuir la película, como es habitual hubo un pase para los críticos y periodistas.

*¿Y qué tal?*

Allí no se reía nadie.

*Pero tú tenías fe que iba a ser un éxito.*

Sí, porque había visto la reacción en la universidad y sabía a quién está dirigida la película. Sabía que iba a verla mucha gente. De hecho el ejecutivo de Universal me dijo que en su vida había visto esta reacción del público. En todo caso, fue un éxito, como tantas veces para la propia casa. Para mí también porque no pensaba que iba a tener este éxito tan brutal. No pensaba que una película basada sobre cinco chistes tuviera esta acogida.

*La idea de cambio de identidades...*

Sabía que este juego de cambio de identidades funcionaba. El espectador se divierte cuando tiene más información que el público sobre los personajes. Al igual que ocurre en *Con faldas y a lo loco* (1959), donde el espectador sabe y desde mil kilómetros se nota que estos dos personajes son dos tíos vestidos de mujer, pero todo el público acepta la convención de que son mujeres. Aquí era igual, se trata de una fórmula esencial de la comedia, aquello de que todo el

mundo en la película se creyera que el andaluz es vasco, y que el espectador se sintiera privilegiado al saber la verdad.

*¿De dónde viene la idea del personaje del padre?*

Quise construir su personaje basado en la personalidad típica de una generación anterior en Euskadi y llevarle a una situación paradójica a través de su intento de comunicación con su hija y su relación con el personaje de Carmen Machi. Todos eran buenos actores y tenía que aprovechar de ese potencial.

*Con otros actores la película hubiera sido diferente.*

Dani Rovira para empezar ni siquiera era actor, sino un cómico de monólogos. La idea de cogerle a él fue de las encargadas de casting, Eva Leira y Yolanda Serrano. Me proponen a Dani, le busqué en YouTube, y vi que tenía dos millones seiscientas mil visitas. Era muy popular en un tipo de público que no necesariamente va al cine. El caso es que es un chico con mucho talento y aprendía rápidamente cómo hay que interpretar el personaje en cine. Es un actor con una comicidad impresionante, pero con algo muy especial, es un tío de súper “buen rollo”, contagia alegría y optimismo. Me refiero al personaje que crea, él no es así necesariamente. Como todo humorista será un gran pesimista en el fondo.

*¿Y Clara Lago?*

Con ella pasó una cosa genial. Le hacía una gracia tan grande Dani Rovira, que tuvimos que interrumpir varias veces porque ella se reía de lo que hacía el otro. Había una química muy buena entre los dos, lo que se ve en la película es verdad. Tuve que cortar y quitar muchísimas tomas. Incluso dejé algunas cosas cuando se reía Clara, porque era genial verla reírse. Por ejemplo, en la escena de la manifestación hay un momento en que él empieza a dar patadas al megáfono, ella se agacha, pero esto no estaba previsto, lo hace porque se está mondando de risa y así quería esconderse.

*¿Cómo fue trabajar con Karra Elejalde y Carmen Machi?*

Hablábamos con Karra para encontrar el personaje. De repente me dice una frase con la entonación en un euskera antiguo que hablaba su padre. Le dije que eso es lo que tienes que guardar y así fue. Lo mismo ocurrió con Carmen, que es una gran actriz. Le dije que tenía que hacer un personaje marciano que no se entera de lo que está pasando.

*La historia es muy sencilla, la chica lleva al chico a su terreno, al igual que en La mujer lunática.*

Y se enamora de él tras guerras y conflictos, y cuando esto ocurre, es ahora el chico quien se marcha y se hace rogar. Pasa en la mitad de mis películas.

*Y hay guiños pictóricos a películas como Siete ocasiones (1925) de Buster Keaton, cuando las novias corren tras él.*

Y muchas películas más como *Novia a la fuga* (1999).

*La película se convierte en récord de recaudación de taquilla de toda la historia de cine español. ¿Crees que esto se debe a que fue realizada en un momento histórico apropiado?*

Para que una película la vieran en salas nueve millones y medio de espectadores de todas las edades, tiene que pasar eso, que además tenga encanto, buen rollo, que los actores fueran geniales y tienen que pasar un montón de cosas más. Es verdad que ha pasado el final de la lucha armada en Euskadi, pero hay una cosa que la película remarca también: durante muchos años, aquí en España, los partidos políticos y la prensa han contado a la gente una cosa terrorífica del País Vasco. Una parte de esta cosa sí que era realmente terrorífica, pero luego cuando ETA ya dejó de matar, siguió siendo terrorífico el hecho de que, por ejemplo, cuatro chavales en un pueblo quemaran un cajero o un cubo de basura, y eso ya no era terrorífico. Eso era una gamberrada, una manifestación incivil al igual que pasa en Francia, en Alemania y en todos los países. Esto es lo que dice la película. Hay que pasar página y ver las cosas de una forma diferente, y eso es lo que la gente ha agradecido. Pero solo es uno de los motivos del éxito.

*Habéis rodado en Sevilla también, ¿no?*

Nadie te creará cuando digas que algunas escenas de Sevilla y el tablao flamenco estaban rodadas en el País Vasco también, en concreto en Mondragón. Se trataba de una asociación de andaluces que viven allí.

*El personaje de Koldo ¿encarna de alguna manera la idea de nacionalismo?*

Hasta tal punto que su barca se llama Sabino Tercero en honor a Sabino Arana, el fundador del Partido Nacionalista Vasco. Él pertenece, y la película lo deja ver, al Partido Nacionalista Vasco (PNV) y no es de los radicales. Habla con nostalgia de un pasado perdido y además se le ve que está disgustado con la manifestación que monta Rafa y con aquel absurdo gritar por el megáfono. Él es partidario de una antigua idea que vuelve a las Guerras Carlistas y realmente hoy ya no funciona.

*Me surge una pregunta en cuanto a la distribución. ¿Termina la película y se busca una distribuidora y aparece Universal?*

Realmente esto no es mi tarea como director, sino de los productores. En todo caso Telecinco teniendo la plataforma de anuncios y teniendo en aquel momento a *Lo imposible* en la cartelera, tenía ciertos privilegios. Pero ninguna distribuidora estuvo dispuesta a participar en los gastos de la publicidad. Entonces Telecinco asumiendo los gastos de la publicidad busca el que ofrezca mejores condiciones de exhibición y aparece Universal. El acuerdo fue firmado antes incluso de rodaje.

*¿Ya aquel UIP no funciona y solo hablamos ahora de Universal?*

UIP fue desintegrado por las presiones de la Unión Europea.

*Entonces lo distribuye Universal en un buen número de salas y la película arrasa.*

De manera que las cuatro o cinco películas americanas que coinciden con su estreno se convierten en un fracaso total.



*Fue un fenómeno social.*

Y no político, quiero remarcar. Iban familias enteras: abuelos, hijos y nietos, todos juntos.

*Y el factor de sorpresa.*

Eso es lo principal para el éxito de una película.

*Que fue de alguna manera algo contra el discurso dominante.*

Sí, y eso tienes que contarlo de una manera especial, si lo cuentas en serio creo que no funcionará y creará más conflictos.

*En el País Vasco tuvo bastante éxito la película.*

Mucho. Tuvo éxito en todas partes pero al principio fue sobre todo allí y en Andalucía. En el País Vasco, en todo caso, ocurrió algo curioso. En la televisión vasca emitieron un reportaje sobre la película donde hablaban de Borja Cobeaga y de Karra Elejalde, sin embargo, aunque te parezca mentira, no hicieron ninguna mención de mí. Para la propaganda nacionalista la película tenía que estar hecha por vascos exclusivamente.

*¿No tenías miedo de que la película no fuera entendida tanto en Euskadi como en Andalucía?*

No. En absoluto. Se trata de un sentido de humor universal y estaba seguro que todo el mundo lo entendería. Hay muchos temas en la película, todos muy conocidos, muy sencillos y trillados.

*Hacer una película como Ocho apellidos vascos que recaudó cincuenta y seis millones de euros en salas de cine, ¿cambia algo en tu vida?*

Personalmente no. En el terreno profesional lo había cambiado ya *El otro lado de la cama* con la que pasó algo parecido. Aquella recaudó doce millones de euros, y fue la película española que más dinero había hecho hasta el momento. Y esta es la película entre todas que más dinero ha hecho en la historia. *El otro lado de la cama* me dio un nombre y de pronto todos los demás proyectos vinieron muy rápido. Ahora me figuro que si preparo un proyecto un tanto

personal a lo mejor podré hacerlo, aunque seguramente me pedirán que sea comedia. Este éxito brutal me viene en un momento que estoy tranquilo y si puedo hacer cine bien, y si no, pues lo veremos.

*¿Tienes mejores condiciones de contrato para la siguiente parte?*

No creas. He tenido que ceder al final en las negociaciones.

*¿Cómo ves el futuro?*

Tengo sesenta y nueve años ahora, pero me encuentro con energía para hacer otra película además de que sé bien cómo hay que hacerla. Cuestión de experiencia.

## **GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN**

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio Arranz. Lo componen investigadores especializados en estudios sobre la televisión y el cine y su relación con la historia, las representaciones sociales de la comunicación audiovisual, las coproducciones y los procesos transnacionales ligados a la geopolítica del audiovisual, las políticas públicas e industriales y la integración tecnológica y la accesibilidad.

El grupo TECMERIN ha participado en proyectos competitivos, en acciones integradas y colaboraciones con otras universidades y entidades, así como en la celebración de encuentros y seminarios científicos. Otro de los objetivos destacables del grupo de investigación TECMERIN es avanzar hacia la internacionalización, lo que le ha llevado a iniciar varios de esos proyectos y acciones integradas en el entorno latinoamericano y europeo.

### ***CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS***

#### **Cuaderno Tecmerin 1**

*Por una mirada ética.* Conversaciones con Alicia Gómez Montano.  
Autor: Carlos Gómez

#### **Cuaderno Tecmerin 2**

*Modos de mostrar.* Encuentros con Lola Salvador.  
Autora: Susana Díaz

### **Cuaderno Tecmerin 3**

*La noche inmensa.* La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

### **Cuaderno Tecmerin 4**

*El mapa de la India.* Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

### **Cuaderno Tecmerin 5**

*Verdad y Libertad.* Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

### **Cuaderno Tecmerin 6**

*La pistola y el corazón.* Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

### **Cuaderno Tecmerin 7**

*Mujeres en el aire: haciendo televisión.* Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín, Ana Martínez y María José Royo  
Autoras: Concepción Cascajosa Virino y Natalia Martínez Pérez

### **Cuaderno Tecmerin 8**

*El pasado es un prólogo.* Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro.

Autor: Farshad Zahedi



**Emilio Martínez-Lázaro** compaginando con estudios de física en la universidad de Madrid, empezó en los últimos años sesenta sus primeras ocupaciones en el mundo del cine. Cortometrajes de ficción, guiones y trabajos de ayudante del director. Televisión Española fue su escuela práctica de aprendizaje profesional, primero como realizador de reportajes de actualidad y, enseguida, dirigiendo telefilmes de temática variada, que iban desde la adaptación de clásicos de la literatura universal hasta series de acción. Su colaboración con Televisión española terminó con un telefilme de largo metraje: *Todo va mal*, aunque posteriormente produjera para la empresa una serie, *La mujer de tu vida*, conjuntamente con quienes fueron sus socios productores en varias películas: Fernando Trueba y Cristina Huete. Elías Querejeta hizo posible su primer largometraje, *Las palabras de Max*, que obtuvo el primer premio Oso de Oro en el festival de Berlín del año 1978. Hasta 2015 ha dirigido, y a veces escrito y producido, quince largometrajes. Entre ellos *Amo tu cama rica*, *La voz de su amo* o *Las trece rosas*, tres de sus preferidos, y *El otro lado de la cama* y *Ocho apellidos vascos*, dos comedias de enorme éxito de público, especialmente la segunda, que resultó ser la película más vista en España desde que existen registros de exhibición. A pesar de su gran aceptación como director de comedias románticas, siempre se lamenta de no haber podido hacer más películas sobre la guerra civil española y el franquismo. Opina que hay oscuras fuerzas fácticas que impiden hablar sobre la época, a pesar de ser idónea para un desarrollo brillante de la cinematografía.

**Farshad Zahedi** es Doctor en Historia del Cine, profesor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro asociado del Centro de estudios iraníes en la *School of Oriental and African Studies* (SOAS). Entre sus publicaciones destacan el libro *40 años de cine iraní: el caso de Dariush Mehryui* (Fragua, 2010) y uno de sus artículos más recientes “La programación de cine en TVE durante la Primavera de Aperturismo” (*Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 2014).

